Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

47me Année. — 4e Série.

Tome XV (LIVe de la collection).

5me livr. — Septembre 1904.

Le carrelage de l'abbaye de Champagne (Sarthe),

d'après les pavés retrouvés sur l'emplacement du chœur de l'église de cette abbaye.

EN 1859, M. E. Amé, architecte des monuments historiques, publiait un important volume sur les carrelages émaillés [1], et il dédiait son travail à Viollet-le-Duc, son maître.

Il faudrait, si la place le permettait, suivre M. Amé page par page, dans son livre, pour étudier convenablement le carrelage du chœur de l'église de Champagne.

Comme ce n'est pas possible, nous devons tout d'abord recommander la lecture du volume à ceux qui jugeront, avec raison, les lignes qui suivent bien incomplètes.

1. *Les carrelages émaillés du moyen âge et de la Renaissance, précédés de l'histoire des anciens pavages, mosaïques, labyrinthes, dalles incrustées*, par M. Émile Amé, architecte des monuments historiques, correspondant du ministère de l'Instruction publique pour les travaux historiques. Paris, A. Morel et Cie, éditeurs, 18, rue Vivienne, 1859. Tiré à 300 exemplaires no 102, in-4o, 201 pp. Nombreuses planches noir et couleur.

Au moment où écrivait M. Amé, en 1859, le retour aux traditions artistiques du moyen âge commençait à peine. Voici ce que dit M. Amé dans son introduction :

« En 1850, une des grandes salles du musée de Cluny, à Paris, fut pavée de carreaux vernissés incrustés. Ce pavement d'une grande simplicité, qui cependant n'exclut pas la beauté, fut admiré sans restrictions, et la vue de cette espèce de mosaïque, exécutée en peu de temps, causa une surprise générale. Les visites au musée se succédèrent ; elles furent nombreuses ; quelques mois après, on s'aperçut que l'éclat brillant du carrelage s'amoindrissait d'une singulière façon ; puis, à la place d'une aire resplendissante, semée de feuillages et de fleurs, l'argile pure et simple ne tarda pas à paraître en quelques endroits plus fréquentés. On revint sur les louanges décernées avec une si grande libéralité et on condamna les carrelages vernissés, en les

reconnaissant tout au plus bons à flatter les yeux. »

M. Amé ajoutait : « Ce résultat fâcheux ne doit pas atteindre un système excellent en lui-même, ce qui en reste le prouve positivement ; il doit seulement être imputé à la maladresse ou à l'impéritie du fabricant dont les études trop superficielles se seront arrêtées en face des recherches sérieuses nécessaires pour obtenir un vernis solide, dur et résistant, égal à celui qui recouvre les carreaux du moyen âge.

Cette réaction, à nos yeux, n'est donc pas sérieuse, et doit bientôt succomber sous les efforts réunis des fabricants ; c'est à eux qu'il appartient de remettre en honneur ces brillants pavages.... »

M. Amé était bon prophète et il n'est guère possible de voir aujourd'hui une maison moderne qui n'ait au moins le vestibule pavé en carreaux décorés. Le procédé n'est peut-être pas tout à fait le même qu'au moyen âge ; les carreaux ne sont pas de la même fabrication. Qu'importe, le résultat est le même et part du même principe.

Cette fabrication des pavés décorés est aujourd'hui une industrie très florissante ; sa naissance (c'est notre conclusion) est due aux travaux archéologiques. La plus grande partie des dessins exécutés de nos jours sur les carrelages ne sont que les répétitions des dessins des XIIe, XIIIe et XIVe siècles. De ce côté nos fabricants ont fort peu créé.

Les dessins de pavés qui vont suivre et qui ont été reconstitués d'après les éléments retrouvés à Champagne, sont tout à fait inédits ; je ne les ai vus nulle part, quelque nombreuses qu'aient été mes recherches depuis un an. Si ces lignes tombent sous les yeux d'un fabricant, il lui sera loisible de s'en servir.

Par ailleurs, les pavés de Champagne ne se prêtent pas qu'aux seules combinaisons qui suivent. Il y en a d'autres. Je laisse aux *curieux* le soin de tirer de ce jeu de patience tout ce qu'il peut donner. *Le jeu des petits pavés* peut charmer les longues soirées d'hiver.

II

PENDANT la domination romaine et jusqu'au milieu du XIIe siècle environ, la mosaïque fut employée dans les Gaules pour revêtir l'aire des habitations et des églises. Les voûtes même en furent ornées. A partir de cette époque, la mosaïque disparaît tout à coup, et les pavages en terre cuite (sorte de mosaïque moins coûteuse) la remplacent définitivement. Ces carrelages formés de pièces de rapport, variées en couleur, se perfectionnèrent rapidement, et la fin du XIIIe siècle n'était pas arrivée que le système de carreaux couverts de dessins à deux tons prévalait presque complètement.

Les carreaux unis, non décorés et disposés en mosaïque, demandaient à être découpés avec art et présentaient un travail d'une grande complication, pour former des courbes, des entrelacs, etc.

Aussi, dès que l'on sut fabriquer des carreaux émaillés, abandonna-t-on le système tout en continuant à imiter, avec les nouveaux moyens, les effets que l'on obtenait auparavant avec de véritables mosaïques. C'est en vertu de cette recherche que certains pavés émaillés reproduisent un damier jaune et rouge, damier obtenu auparavant au moyen d'autant de pavés indépendants qu'il y avait en tout de petits carrés. Chaque pavé, tantôt rouge, tantôt jaune, était carré et d'une seule teinte.

Quand il s'est agi d'exécuter les pavés décorés, les difficultés à vaincre devinrent très grandes.

Celle qui exige les plus longs tâtonnements de la part des industriels, est d'obtenir que la pâte colorée formant les ornements prenne à la cuisson le même retrait que celui du carreau.

Le carrelage que nous allons étudier est un carrelage cistercien ; j'insiste sur ce point, car tout ce qui touche à cet Ordre porte, au point de vue artistique, un caractère extrêmement accentué.

Il régnait, comme on sait, une très grande sobriété d'ornements dans la décoration des églises cisterciennes. Saint Bernard l'avait érigée en système par esprit d'opposition à la richesse décorative des églises clunisiennes. Le contraste était frappant mais voulu. Il en est résulté que l'on ne rencontre jamais de mosaïque de marbre dans les églises de Cîteaux, tandis que l'on en trouve encore dans celles de Cluny, après cependant que l'usage en eut été généralement abandonné. Et quand, dans leurs églises, les Clunisiens employèrent les pavés vernissés, ils cherchèrent à leur conserver le caractère de la mosaïque.

A l'appui de cette thèse, nous invoquerons le témoignage de la rosace de Vivoin, dans le chœur de l'église du prieuré.

Cette rosace dont nous donnons la reproduction, a perdu aujourd'hui une grande partie de ses couleurs.

Ses émaux se sont usés sous le frottement des pieds : on ne saurait s'en étonner lorsqu'on songe qu'elle est en place depuis six siècles. Cette rosace est essentiellement une mosaïque où la terre cuite remplace le marbre.

Pendant longtemps les églises cisterciennes firent usage de carreaux à dessins imprimés, les règlements de l'Ordre recommandant la plus grande simplicité dans les formes et les ornements.

Les vitraux même étaient incolores et les dessins figurés par des plombs. (Vitraux incolores de l'église de Pontigny.)

Ces églises de Cîteaux firent toutefois de rapides progrès dans l'emploi des produits céramiques, et c'est à elles que l'on doit les perfectionnements que ces sortes de pavages reçurent à la fin du XIIe siècle, lorsqu'on eut découvert la manière de faire entrer par incrustation deux terres de même nature, mais d'une teinte différente, dans le même carreau.

Saint Bernard n'était plus là pour maintenir ses moines dans la sévérité primitive de la règle.

Les Cisterciens étaient même parvenus, au commencement du XIIIe siècle, à établir de si grands perfectionnements dans l'emploi des terres, qu'en 1210, lors d'un chapitre général, on réprimanda vertement l'abbé de Beaubec qui avait autorisé l'un de ses religieux, expert en la matière, à exécuter des pavages pour des personnes qui ne suivaient pas l'observance cistercienne. Ces carrelages avaient excité l'admiration ; il y a donc lieu de croire que ces pavés étaient historiés et couverts de figures incrustées ; il fallait une semblable cause pour agir ainsi sur l'esprit des populations.

Un dernier mot enfin sur la décoration des églises de Cîteaux. Une tradition fort répandue existe encore parmi les habitants du village où était située l'abbaye de Pontigny ; c'est que les pavés des chapelles reproduisaient les dessins des vitraux incolores ; des fouilles exécutées dans l'abside permirent de reconstituer des terres cuites d'anciens pavements du XIIe siècle qui présentaient la plus grande analogie avec les vitraux qui existaient encore (1).

1. La coutume d'inhumer dans les églises a été une cause de ruine pour beaucoup de carrelages.

III

Les pavés retrouvés dans les fouilles sur l'emplacement du chœur de l'église de Champagne, présentent environ trente-trois variétés différentes (1). Ce chiffre est un minimum, dans lequel nous n'avons pas voulu comprendre quantité de débris, qui devaient être d'anciens pavés brisés.

Nous donnons chacune de ces variétés et pour la plupart nous indiquerons les dimensions de l'original.

1° (*Diamètre 75*^{mm}). Pavé circulaire en terre rougeâtre avec dessins incrustés en terre blanchâtre, le tout recouvert d'un vernis jaunâtre très limpide.

2° (*Côté 90*^{mm}). Pavé triangulaire de même composition que le précédent.

3° (*Longueur 93*^{mm}). Pavé long, avec deux extrémités curvilignes, recouvert d'un émail vert très foncé, presque noir.

4° (*Hauteur 0*^{m}*14, longueur 0*^{m}*115*). Pavé en forme d'écu. Il porte très effacé l'émanché des Riboul. La partie marquée sur le dessin par des hachures était en terre cuite naturelle, l'autre en terre blanche, le tout recouvert d'un vernis jaunâtre très limpide. Ce pavé n'a été retrouvé qu'à un seul exemplaire ; la terre blanche est presque entièrement partie, mais sa place est marquée par des creux, au fond desquels adhèrent encore quelques fragments blanchâtres.

5° (*Côté rectiligne 0*^{m}*145*). Pavé en terre cuite non vernie, dont nous n'avons trouvé également qu'un seul échantillon.

6° (*Hypothénuse 95*^{mm}). Pavé en terre cuite avec engobe blanche recouvert d'un vernis jaune. Il se présente avec une belle couleur citron.

7° (*Mêmes dimensions que le précédent*). Pavé triangulaire, terre cuite avec dessins blancs incrustés, recouvert d'un vernis jaunâtre.

8° (*Côtés 70*^{mm}). Pavé rectangulaire en terre cuite avec émail vert très foncé presque noir.

9° (*Mêmes dimensions que les n*^{os} *6 et 7*). Pavé triangulaire de même composition que le précédent.

10° (*Grand côté 80*^{mm}, *petit côté* 42^{mm}). Pavé parallélogrammatique, de même composition que les deux précédents.

11° (*Grands côtés 0*^{m}*115, petits côtés 0*^{m}*050*). Pavé de forme curieuse ; il est formé de partie d'un losange, dans lequel est découpé un vide destiné à recevoir le n° 12. Ce pavé est en terre cuite, recouverte d'un émail vert très foncé, presque noir.

12° (*Diamètre 0*^{m}*03*). Petit pavé circulaire destiné à être enchâssé dans la cavité circulaire également du n° 11. Terre cuite, engobe blanche, vernis blanc jaunâtre, aspect général en résultant jaune citron clair.

13° (*Grands côtés 0*^{m}*065, petits 0*^{m}*045, côtés rentrants 0*^{m}*065*). Pavé en forme de V. Même composition et couleur que le précédent.

14° (*Côté 0*^{m}*042*). Pavé en forme de losange. Même composition et couleur que le précédent.

---

1. Définitions de quelques termes techniques :

On appelle *Engobe* une matière terreuse, soit blanche, soit colorée, qui par son opacité cache et semble masquer la couleur de la terre, au point qu'une pièce jaunâtre à sa surface peut offrir à l'intérieur une pâte rouge.

Le *Vert*, fréquemment employé, ne peut pas être considéré comme un engobe, c'est un vernis composé de protoxyde trituré de cuivre rouge ou bien encore de batitture de cuivre jaune mêlés avec de l'alquifoux (sulfure de plomb, ou galène). On l'appliquait sur les engobes ou les terres blanches.

On appelle *pavés vernissés ou émaillés* ceux dont la couverte est translucide et laisse par conséquent apercevoir les tons de la terre cuite. Les pavés vernissés ont une glaçure transparente et une teinte légèrement jaunâtre quand elle n'a pas été mélangée avec certains oxydes métalliques.

Les pavés à *surface mate* ou sans couverte ne sont revêtus d'aucun vernis.

15° (*Mêmes dimensiones que le précédent*). Pavé en forme de losange. Terre cuite, sans vernis, ni émail ; de couleur ocre rouge par conséquent.

16° (*Côté 0m065*). Pavé carré décoré ; terre cuite, croix fleurdelisée incrustée en terre blanche, vernis jaunâtre.

17° (*Hypothénuse 0m150, côtés 0m110*). Pavé en triangle décoré d'une demi-fleur de lis, complétée par un deuxième pavé semblable. Même composition que le précédent.

18° (*Côté, 0m080*). Pavé en losange, décoré d'une fleur de lis. Ce pavé ne nous est parvenu que par un seul échantillon dont les deux extrémités étaient brisées. Même composition que le précédent.

19° (*Petit côté 0m040, grand côté 0m075*). Pavé parallélogrammatique, terre cuite, recouvert d'un émail opaque, vert très foncé presque noir.

20° (*Petit côté 0m70, grand côté 0m082*). Nous n'avons retrouvé aucun échantillon de ce pavé. Le dessin est fait d'après un échantillon découvert, il y a fort longtemps, par M. Vallée, un des propriétaires de Champagne. Terre cuite, dessins incrustés en terre blanche, vernis jaunâtre. Ce pavé porte comme décoration la fleur de lis de France, et le château de Castille, plus un fleuron ornemental.

21° (*Grand côté 0m090, petit côté 0m072*). Pavé rectangulaire décoré. Terre cuite, dessin incrusté en terre blanche, vernis jaunâtre. Le dessin n'est pas complet avec un pavé ; il en faut deux, on a alors une fleur de lis très élégante. Malheureusement nous n'avons trouvé que plusieurs exemplaires de ce seul pavé et aucun du pavé le complétant. Nous avons essayé une reconstitution que l'on trouvera plus loin.

22° (*Petit côté 0m038, grand côté 0m103*). Pavé rectangulaire. Terre cuite recouverte d'un émail vert très foncé, presque noir.

23° (*Grand côté 0m103, petit côté 0m025*). Pavé parallélogrammatique ; même composition que le précédent.

24° (*Hypothénuse 0m105*). Pavé triangulaire. Même composition que le précédent.

25° (*Grand côté 0m115, petit côté 0m040*). Deux pavés parallélogrammatiques.

26° Même composition que le précédent.

27° (*1er côté 0m024 ; 2e côté 0m045 ; 3e côté 0,077 ; 4e côté 0,100*). Pavé dont deux côtés seulement sont parallèles. Même composition que le précédent.

28° (*Petit côté 0m025, grand côté 0m075*). Pavé parallélogrammatique. Même composition que le précédent.

29° (*Grands côtés 0m111, côtés intérieurs 0m045, petits côtés 0m033*). Pavé en forme de V. Terre cuite, engobe blanche, vernis jaune ; aspect général en résultant, jaune citron.

30° (*Grand côté 0m072, petit côté 0m040*). Pavé triangulaire. Même composition que le précédent.

31° (*Côté 0m070*). Pavé carré. Même composition que les nos 22, 23, etc., mais il présente cette particularité que deux sillons suivant les diagonales sont profondément gravés à sa surface.

32° (*Côté 0m080*). Pavé en losange, vert très foncé. Même composition que les nos 22, 23, etc.

33° (*Côté 0m080*). Pavé en losange ; aspect jaune citron. Même composition que les nos 29, 30.

Pour ne pas y revenir constamment, avec la description de chaque pavé, nous donnons ses dimensions ce qui nous dispensera d'indiquer l'échelle des dessins.

Enfin nous ajouterons que chaque pavé

existe en demi pavé, afin de pouvoir carreler aisément toute surface triangulaire sans avoir à briser de carreaux.

Les pavés retrouvés en plus grand nombre sont ceux numérotés 1, 2, 3. En les groupant ils ont permis de former le type de carrelage *A*, qui devait recouvrir la plus grande partie du sol du sanctuaire. Les autres combinaisons devaient, suivant le système décoratif employé dans ces travaux au moyen âge, former des bandes ou des encadrements. La beauté décorative de ce motif est très grande. Ce beau dessin est assurément de la fin du XIIIe siècle autant qu'on en peut juger par le style seul.

Les n°s 4, 5 (24 ou 17) ont permis de tenter la reconstitution *B*. Toutefois le petit pavé en croix, placé à la pointe des écus, n'ayant pas été retrouvé même en unité, il est impossible de rien affirmer. Les pavés carrés 24 et 17, unis ou décorés de fleurs de lis, pouvaient être alternés et donner ainsi une plus grande variété d'aspect. Un architecte de nos amis nous a suggéré l'idée que nous avions là un système décoratif de revêtement de muraille plutôt qu'un dallage. Ce n'est pas impossible. Toutefois, l'état d'usure du pavé aux armes des Riboul ne permet guère d'admettre cette hypothèse : il ne nous serait pas arrivé si détérioré s'il n'avait subi de longs frottements de pas. De même que le précédent, ce carrelage est par son style du XIIIe siècle.

N° 13 (jaune citron) seulement. Ce système *C* est obtenu avec le seul pavé n° 13 ; étant monochrome, il devait former des bandes ou chemins. Ajoutons seulement que les joints en ciment rougeâtre rompaient la monotonie de la teinte générale. Il est difficile d'indiquer la date de ce dallage, il peut être placé aussi bien au XIIIe qu'au XIVe siècle.

D. Système composé de deux pavés les n° 15 (rouge, terre cuite) et 25 (jaune citron). Pour différencier quelque peu les teintes sur la reproduction, le jaune est indiqué par un pointillé, et le rouge terre cuite par des hachures. Comme toujours les joints en ciment avaient leur importance, n'étant pas d'une épaisseur négligeable.

E. N°s 15, 14, 29, 25 et 26. Système plus complet que le précédent, employant trois pavés de plus, différents de forme et de couleur. La tonalité de ce carrelage est des plus riches. Nous avons employé des hachures et des pointillés pour mettre en valeur les différentes colorations.

F. N°s 11 et 12. Les pavés 11 et 12 seulement entrent dans le système *F*. Les petits disques jaune citron se détachent avec la plus grande vigueur sur le fond vert, presque noir et le dessin est complété par les joints en ciment. Ce système est peut-être de la fin du XIIe ou du commencement du XIIIe siècle. C'est en tous cas celui qui paraît le plus ancien.

G. N° 13. Le pavé n° 13 intervient dans ce système *G*, avec un pavé carré dont il n'a pas été retrouvé d'échantillon certain. Nous donnons toutefois ce carrelage à titre de renseignement.

H. N° 20. Le seul pavé n° 20 donne la splendide décoration ci-jointe. Les fleurs de lis de France et les châteaux de Castille y alternent avec un fleuron décoratif. Ce motif, de la plus belle époque du XIIIe siècle, a dû être fabriqué vers le temps de la mort de saint Louis et rien ne s'oppose à penser qu'il environnait le tombeau de l'évêque G. Rolland. Ce tombeau de grande richesse, puisqu'il était en cuivre doré et émaillé, devait se présenter admirablement sur ce fond chaudement polychrome.

I. N° 21 n'étant que partie constituante d'un système de deux pavés, nous proposons

la reconstitution ci-jointe qui semble la seule possible. Nous donnons à la fois le simple trait et l'aspect général.

Ce motif paraît être du XIVe siècle.

/. Nos 10, 14, 15, 19, 18, 32 et 33. Sept pavés interviennent dans ce système /. Il comprenait des pavés losanges unis, jaunes ou verts, et décorés avec des fleurs de lis (18). La plus grande variété pouvait être obtenue avec des moyens très simples ; la monotonie était évitée, ce qui paraît toujours avoir été la préoccupation des décorateurs du moyen âge.

Nous laisserons de côté les combinaisons que l'on pourrait obtenir avec les pavés 6, 7, 8, 9, 16, 22, 23, 27, 28 ; nous n'avons voulu que montrer la pensée qui avait présidé à la composition d'un dallage tel que celui de Champagne. D'ailleurs des pavés tels que le n° 27, devaient être accompagnés de nombre d'autres qui ne nous sont pas parvenus ; composer des combinaisons avec ces données incomplètes serait faire œuvre d'imagination et ne présenterait aucun résultat certain.

J. Chappée.

L'Art au couvent S. Giusto alle Mura à Florence.

I

L'ANTIQUE cité de Sienne a donné à l'Église des saints illustres.

Sainte Catherine et saint Bernardin sont, depuis des siècles, restés honorés et populaires, mais à côté d'eux d'autres Siennois, *fondatori di Religioni*, fondateurs d'Ordres religieux, ont apporté au christianisme les bienfaits de leurs vertus.

Ils sont, il faut le reconnaître, trop oubliés aujourd'hui.

Bernard Tolomei, Ambroise Piccolomini, Patrice Patricii ont fondé l'Ordre des moines blancs du célèbre couvent de Monte Oliveto Maggiore.

Étienne et Jacques ont été les créateurs et les chefs des chanoines réguliers du Saint-Sauveur.

Jean Colombino a fondé, en 1334, l'Ordre des Clerici Apostoliques, dits Jésuates de Saint-Jérôme.

Il appartenait à l'une des plus anciennes familles de Sienne.

Les Colombini descendent de la colonie romaine ; pendant des siècles elle a donné à la République des docteurs, des lettrés, des gonfaloniers, des capitaines et des ambassadeurs.

Ses membres occupèrent également d'importantes fonctions à Rome, Bologne, Parme et Pérouse.

La famille possédait des palais à Sienne et plusieurs châteaux dans les environs.

Jean renonça à tous les avantages qu'il pouvait tirer de cette situation et consacra sa vie à la piété, au soulagement des malheureux et à la prédication.

Il alla prêcher à Pise, Lucques, Pistoie, Florence, Bologne, Viterbe, Arezzo et dans d'autres localités. Sans peine il recruta des frères dans l'élite de la société et dans chaque cité importante il institua un *rettore dell'anime*, un directeur spirituel.

L'Ordre fut approuvé à Viterbe, en 1367, par le pape Urbain V, de passage dans cette cité.

Colombino était allé se prosterner aux pieds du pontife ; il mourut en juin de la même année à Aquapendente des suites de la fièvre qu'il avait gagnée aux bords du lac de Bolsène.

Il fut béatifié.

La plus ancienne règle codifiée de l'Ordre qui a été conservée, est de 1426 ; elle fut plusieurs fois modifiée, notamment en 1485.

Les frères suivaient la règle de saint Augustin.

Ils n'étaient pas prêtres mais simples clercs : « *non abiamo molta abilita de prete* », nous n'avons pas les qualités des prêtres, dit un article du règlement.

Ils avaient pris saint Jérôme pour patron.

On les appelait aussi *Gesuati* ou *Ingesuati*, parce qu'ils prononçaient très souvent le nom de Jésus.

Le peuple les désignait habituellement sous le nom de pères *Alla Calza*, à cause de la forme allongée de leur capuchon qui ressemblait à une chausse.

Je reproduis leur coiffure d'après une miniature du XVe siècle.

La robe était brune et la coiffure blanche, d'où le nom de *Ingesuati de caputio albo*

qu'on trouve dans quelques écrits du XVe siècle.

On les connaît aussi à Florence sous la dénomination de pères du couvent de Saint-Juste, qui fut leur première résidence près de la cité.

Recruté d'abord dans les classes élevées, l'Ordre devint bientôt populaire; il eut des maisons dans un grand nombre de cités italiennes et même en France, à Toulouse.

Les Jésuates devaient, d'après la règle de l'Ordre, éviter l'oisiveté; lorsque les

Coiffure d'après une miniature du XVe siècle.

oraisons et les travaux habituels du couvent étaient terminés, ils pouvaient, avec l'autorisation du supérieur, se livrer à diverses occupations manuelles au bénéfice de la communauté.

Ils usèrent largement de cette faculté et acquirent ainsi de grandes richesses.

Cette prospérité leur fut fatale.

En 1668, le pape Clément IX supprima l'Ordre des Jésuates et des chanoines de Saint-Georges d'Alga qui possédaient de grands biens en Vénetie.

Cette mesure extrême fut arrachée au pape par la République de Venise, qui était à bout de ressources; les biens des couvents furent vendus en grande partie pour soutenir la guerre contre les Turcs et les frères se dispersèrent dans d'autres communautés comme leur règle leur en donnait la facilité.

Telle est, en résumé, l'histoire de l'Ordre des Jésuates.

Nous allons maintenant nous occuper de leur couvent de Florence, le seul de leurs établissements sur lequel il est resté des renseignements.

II

En l'année 1383, le Jésuate Nanni di Gualtieri de San Gimignano, *gentiluomo honorato, rettore dell'anime*, prit la résolution d'établir à Florence une maison de l'Ordre.

Il ne pouvait mieux choisir.

La République de Florence s'est toujours montrée très favorable aux couvents, non seulement par esprit de piété, mais à cause du bénéfice moral et matériel qu'elle tirait des corporations religieuses.

Dès 1206, elle avait accueilli avec empressement les frères Umiliati, très experts dans le travail de la laine; elle leur concéda des terrains et des privilèges, notamment l'exemption des impôts, et la faveur de recevoir le sel gratuitement de la Commune. Les Umiliati fondèrent réellement à Florence l'industrie de la laine, qui fut l'un des éléments les plus efficaces de la prospérité de la République.

Les Jésuates ne s'établirent pas dans l'intérieur de la cité, mais hors de la porte Pinti, dans un modeste couvent de religieuses, bâti depuis un siècle environ, et presque abandonné. Les religieuses, en très petit nombre, furent placées dans l'intérieur de Florence.

Le couvent était sous le vocable de saint Juste, archevêque de Lyon à la fin

du IVe siècle. Quelques historiens Florentins pensent que saint Juste n'était pas archevêque de Lyon, mais évêque de Volterra.

Quoi qu'il en soit, l'ancien couvent portait le nom de *Convento di S. Giusto.*

Les Jésuates le quittèrent vers 1438, pour s'établir dans de nouveaux et plus vastes bâtiments que l'extension de leurs industries avait rendus nécessaires ; la nouvelle maison continua cependant à porter le nom de S. Giusto.

Elle fut construite hors de la porte Pinti et prit le nom de *Convento di San Giusto alle Mura.*

La porte a été démolie de notre temps, ainsi que toute l'ancienne enceinte de Florence sur la rive droite de l'Arno.

La rue di Pinti existe toujours ; elle conduisait jadis à Fiesole ; sa dénomination provient, selon les uns, de terrains appartenant à un propriétaire nommé Pinti, selon d'autres, d'un couvent de filles repenties, *pentite*, d'où, par abréviation, le peuple a fait Pinti (1).

La situation est très belle. De la plaine, le regard embrasse les collines et les montagnes de la vallée de l'Arno : Fiesole, le mont Ceceri, Vallombrosa, le mont Consuma au loin, et plus près les collines de San Miniato.

Tout l'horizon présente les lignes douces et harmonieuses de l'Apennin toscan que les peintres du XVe siècle se plaisaient à choisir pour les fonds de leurs fresques et tableaux.

L'architecte fut Antonio di Giorgio da Settignano ; Antonio évidemment ne compte pas parmi les grands architectes de Florence du XVe siècle ; mais alors l'architecture avait atteint un si haut degré, qu'on pouvait être très bon architecte sans être dans le premier rang.

Les constructions d'Antonio da Settignano furent détruites en 1529, comme on le verra plus loin.

Il n'en reste ni plans, ni traces, mais au moyen de documents d'archives et de la description faite par Vasari qui fréquentait chez les Jésuates, il est possible de se faire une idée assez juste du couvent et de ses dépendances.

Nous réservons les œuvres d'art.

En sortant de la porte Pinti, on arrivait au couvent par une allée où se trouvait un tabernacle.

La façade du couvent était pourvue d'une loggia à colonnes.

De cette loggia on entrait dans l'église décorée de peintures et de sculptures ; derrière l'autel majeure se trouvait un portique d'ordre dorique en bois de noyer sculpté.

Au-dessus de la porte principale, l'architecte avait disposé une tribune très commode pour les oraisons de nuit des frères.

La même loggia donnait accès dans le couvent.

C'était d'abord un petit cloître à colonnes, avec un beau puits à baldaquin au centre.

De ce cloître on pouvait entrer dans l'église et au secrétariat.

Après cet enclos réservé au public on pénétrait dans le couvent proprement dit.

Il possédait trois autres cloîtres avec portiques à colonnes de pierre, surmontés d'autant de cloîtres en bois, d'où la vue s'étendait sur Florence, Fiesole et la vallée de l'Arno.

Le grand cloître dont les colonnes étaient garnies de ceps de vigne, conduisait dans le jardin, très bien cultivé en fleurs et réputé

1. Les modifications des anciens noms de Florence ne sont pas rares : de l'oratoire de San Michele in Orto, on a fait Or San Michele ; de la rue Santa Maria sopra Porta, on a fait Por Santa Maria.

l'un des plus beaux de Florence, qui en a toujours compté et en compte encore beaucoup de fort beaux.

Au premier étage se trouvaient les dortoirs, diverses chambres et un oratoire.

Le couvent était pourvu d'annexes et de cours aménagées pour le service : cuisines, boulangerie, celliers, bûchers et laboratoires pour les diverses industries exercées par les Jésuates.

Le plan du couvent n'avait rien de particulier ; presque tous les couvents italiens du XVe siècle sont à peu près du même type en tant que dispositions élégantes et confortables.

Les Jésuates n'avaient pas de *foresteria*, appartement pour les étrangers, dont étaient pourvus généralement les couvents situés loin des agglomérations ; le voisinage de Florence rendait inutile un pareil aménagement.

Un historien florentin dit que les Jésuates avaient dépensé 100,000 florins pour la construction et la décoration de leur couvent.

Toute discussion sur ce chiffre serait vaine : d'abord la réalité de la somme n'est pas démontrée et le serait-elle qu'elle ne nous donnerait qu'une idée très incertaine de la dépense.

Pour l'apprécier en monnaie de notre temps, il faudrait avant tout connaître la décroissance de la puissance d'achat de l'or depuis le XVe siècle.

Sur cette décroissance les économistes ne sont nullement d'accord.

Au XVe siècle le florin d'or de la République de Florence, accepté dans le monde entier, était en or pur sans alliage.

Son poids était à peu près celui d'une pièce d'or de notre temps qui vaudrait 11, 50 à 12 fr.

Les uns veulent que ce florin avait une puissance d'achat égale à 60 francs d'aujourd'hui, les autres ne vont qu'à 35 ou 40 francs ; je penche vers cette dernière opinion.

Quoi qu'il en soit, les Jésuates étaient très riches, beaucoup trop riches même, car cette richesse fut la cause de la suppression de l'Ordre.

Ils tiraient leurs revenus des différentes industries qu'ils pratiquaient.

III

COMME d'autres moines, ils distillaient des plantes à usage de pharmacie et de parfumerie, mais ils étaient aussi distillateurs de raisins, d'où le nom de *padri dell'acquavite*, pères de l'eau-de-vie, que les Florentins, toujours narquois, ne tardèrent pas à leur donner.

Les distillations ne les occupaient pas exclusivement. Ils étaient maîtres-verriers et fabricants de couleurs.

Nous n'avons pas à faire ici l'histoire des vitres et des vitraux, mais seulement à résumer ce que l'on sait des Jésuates dans cette fabrication et l'on sait fort peu de choses.

On ignore l'époque de leur début dans ce genre de travaux, mais on croit, sans cependant qu'il y ait des preuves à l'appui, que les vitraux de couleur d'Or San Michele viennent des Jésuates.

Les fenêtres et les lunettes des portes du sanctuaire ont été construites par l'architecte Talenti vers 1378 et terminées plusieurs années après par d'autres architectes ; or les Jésuates se sont installés hors la porte Pinti en 1383. Les dates ne s'opposent donc pas à l'hypothèse, d'autant que les verrières ont pu être, sans inconvénients, placées plusieurs années après l'achèvement

de l'architecture, l'oratoire étant ouvert sur ses quatre faces.

Les anciens vitraux d'Or San Michele qui subsistent prouvent que les Jésuates étaient très habiles peintres verriers; leurs couleurs sont franches, vibrantes et d'une parfaite transparence, mais en tant que composition les vitraux laissent beaucoup à désirer. Certains motifs ne s'expliquent pas, tant ils sont confus; dans d'autres c'est avec peine qu'on distingue les sujets.

Les Jésuates ont travaillé aussi à la cathédrale de Sainte-Marie de la Fleur, sur des modèles qu'on leur fournissait, mais on ne connaît pas exactement les verrières qui leur appartiennent.

Ils avaient le sentiment de leur infériorité pour la composition des sujets et attachèrent à leur maison des artistes capables de fournir des modèles.

En 1477, l'archevêque d'Arezzo leur demanda un vitrail représentant Jésus-Christ et saint Donato. La commande dit expressément que le vitrail doit être cuit au feu et non peint à l'huile, ce qui indique qu'il y avait déjà alors des vitraux peints à l'huile en transparence, comme on en voit encore dans quelques églises.

Ils firent, en 1570, pour l'église San Girolamo à Sienne, un vitrail avec la Sainte Trinité.

Les Jésuates fabriquaient aussi des vitres blanches et des vitraux avec des ornements en couleur ; ils eurent dans ce genre plusieurs commandes pour le Palais de la Seigneurie de Florence.

Ils ont travaillé en 1558 et 1568 aux vitraux de la bibliothèque Laurentienne composés dans l'élégant style de Jean d'Udine et probablement par lui-même.

— —

IV

L'HISTOIRE n'a retenu que les noms de deux artistes employés par les Jésuates pour les modèles de vitraux.

Francesco Granacci (1471-1544), un des meilleurs élèves de Domenico Ghirlandaio, était un peintre très distingué ; il excellait surtout dans les ouvrages de décoration : bannières, arcs de triomphe pour les fêtes, organisation et costumes des cortèges, toutes choses très prisées par les Florentins. On ne connaît pas les travaux qu'il fit pour les Jésuates.

Giovanni Agnolo da Montorsoli [1] (1507-1563) n'est resté que peu de temps au couvent de San Giusto.

Son histoire, décrite en détail par Vasari, est intéressante ; je vais la résumer très brièvement pour montrer comment un enfant bien doué pour les arts, pouvait faire son chemin au XVIe siècle.

Giovanni a débuté à Fiesole chez un *scalpellino*, tailleur de pierres ; d'autres sculpteurs plus célèbres que lui ont commencé de la même façon.

A Fiesole il fut remarqué par le sculpteur Andrea, excellent dessinateur qui lui donna des leçons.

Giovanni, qui aimait les voyages, s'en fut à Rome avec plusieurs *scalpellini* pour travailler à la basilique de Saint-Pierre alors en construction; de là il alla à Pérouse et à Viterbe. Puis il vint à Florence, où il fut agréé par Michel-Ange pour les travaux de la chapelle et de la libreria de l'église de Saint-Laurent.

De Florence il se rendit dans le Casentin aux Camaldules et à la Verna.

1. Rappelons que le mot *da* précédant le nom d'une localité, signifie généralement que la personne dont il est question est originaire de cette localité ; cependant ce n'est pas toujours exact : Mino da Fiesole, par exemple, n'est pas natif de Fiesole, mais de Poppi dans le Casentin, mais il s'est illustré pendant son séjour à Fiesole.

Il revint à Florence, se présenta chez les Jésuates, qui l'accueillirent avec bienveillance, espérant trouver en lui un compositeur de modèles de vitraux.

Là il fit la connaissance d'un frère Servite qui venait dire la messe au couvent San Giusto, les Jésuates, n'étant pas prêtres, ne pouvaient célébrer le saint Sacrifice de la Messe.

Le Servite persuada Giovanni Agnolo qu'il perdrait son temps chez les Jésuates, « qui ne font que dire des prières, fabriquer des vitres, distiller des plantes, cultiver les jardins et autres choses semblables sans étudier et s'occuper de littérature. »

Agnolo se laissa persuader ; il fut accepté par les Servites « considérant que la mai- « son avait besoin d'un homme qui savait « peindre et faire des images et qu'en « travaillant il pourra être utile au cou- « vent. »

En 1532, le prieur des Servites le proposa « pour faire des images dans les « conditions où d'autres en ont fait avant « lui, car beaucoup de ces images étaient « gâtées. »

Peu de temps après Agnolo fut reçu et prit le nom de Fra Giovanni d'Agnolo.

Il ne paraît pas avoir beaucoup travaillé au couvent des Servites de Florence, car il continua ses pérégrinations.

Michel-Ange avait apprécié son talent; il le fit agréer au pape Clément VII pour la restauration de plusieurs statues antiques conservées au Vatican.

Giovanni revint à Florence, où il aida Michel-Ange dans ses travaux de la nouvelle sacristie de Saint-Laurent; Michel-Ange lui confia notamment la statue de saint Cosme, dont il eut soin cependant de retoucher la tête et le bras.

Le frère s'en fut ensuite travailler à Gênes, Venise, Padoue, Vérone, Mantoue, Bologne, Messine ; enfin, fatigué de ces pérégrinations et de son labeur, Giovanni liquida sa position ; il avait gagné personnellement une belle fortune.

Il dota ses neveux ; laissa aux hôpitaux de Naples de l'argent pour les aumônes, et à son couvent des Servites une forte somme pour acheter une terre. Il institua pour quelques membres de sa famille des rentes viagères.

Après quoi il rentra au couvent de Florence, où les Servites l'accueillirent avec grande satisfaction.

Il mourut en 1563.

Fra Giovanni Agnolo da Montorsoli ne peut être mis au rang des grands sculpteurs de Florence, mais il fut un bon et consciencieux artiste.

Les Jésuates en le prenant, avaient eu le sentiment de sa valeur.

Dans les rangs des Jésuates on cite quelques peintres :

Giuliano da Firenze, mort à Sienne de la peste en 1487 ; il aurait peint dans cette cité un tabernacle avec la Madone et plusieurs ouvrages dans le couvent des Jésuates ; on nomme aussi, mais sans détails, Benedetto da Brescia, dont je n'ai trouvé le nom nulle part, et Benedetto da Lucca. J'ai relevé à la date de 1690, un peintre nommé Benedetto da Lucca, mais sans indication de ses travaux ; il est possible que ce fut un ancien Jésuate ayant survécu à la suppression de l'Ordre, effectuée en 1688.

Les Jésuates ont aussi compté dans leur corporation des théologiens, des mathématiciens, des ingénieurs et des mécaniciens.

Fra Giovanni da Milano a construit en 1425 l'horloge du palais public de Sienne et vers 1640, fra Bonaventura Cavalieri a inventé une pompe hydraulique encore en usage et qui porte son nom.

V

L'INDUSTRIE des vitraux peints avait amené les Jésuates à la fabrication des couleurs.

Ici encore nous sommes dans une ignorance à peu près complète, car nous ne connaissons du couvent qu'une seule couleur : l'*azzurro oltramarino*, le bleu d'outre-mer ; il est vrai qu'elle est de première importance.

Très fréquemment dans les lettres des peintres et dans les contrats passés par devant notaires entre eux et leurs clients, il est question de cette couleur.

Elle était d'un prix très élevé, on dit qu'elle valait littéralement son poids en or ; aussi le peintre stipulait parfois, en plus du prix de la peinture, une indemnité spéciale pour le bleu ou l'obligation par le client d'en fournir la quantité nécessaire.

J'ignore l'origine de la qualification outre-mer ; je ne sais pas non plus à quelle époque les Jésuates parvinrent à fabriquer la couleur et à la faire adopter à la place de l'*azzurro della Magna*, l'azur d'Allemagne, alors apprécié en Italie ; il n'est pas douteux cependant que déjà vers le milieu du XVe siècle, le bleu des Jésuates était très estimé.

Pierre de Médicis, dit le Goutteux, fils de Côme le Vieux, confia à Benozzo Gozzoli la décoration de la chapelle du palais élevé par son père vers 1430 (1).

Benozzo a exécuté là de 1459 à 1463 la splendide fresque représentant le cortège des Rois mages se rendant à Bethléem.

Avant de se mettre au travail, Gozzoli écrivit à Pierre de Médicis de lui faire tenir de l'*azzurro deg' Jesuati*.

Benozzo n'en était pas à ses débuts ; il avait déjà exécuté des peintures à Florence, à San Gimignano, au couvent du Monte Oliveto Maggiore, à l'église de San Francesco à Montefalco ; s'il a fait choix de l'azur des Jésuates c'est qu'il en avait reconnu les qualités.

Michel-Ange aussi connaissait cet azur.

Le 10 mai 1508, il s'était mis à l'œuvre au plafond de la chapelle Sixtine.

Trois jours après il expédia à Florence la lettre suivante :

« Au Révérend père en Jésus-Christ,
« frère Jacopo, Jésuate à Florence.

» Frère Jacopo,

» Ayant à faire peindre ici certaines choses, ou bien à peindre, il m'arrive de vous en donner avis parce qu'il m'est nécessaire d'avoir une certaine quantité de bel azur ; et si vous pouviez m'en livrer à présent, cela me serait bien commode. Pour cela veuillez envoyer ici à vos frères, la quantité que vous avez ; qu'il soit beau et je vous promets d'y mettre le juste prix. Et avant que je prenne livraison de cet azur, je vous ferai payer ici ou là-bas où vous voudrez.

» Votre Michel-Ange,
» Sculpteur à Rome.

» Ce treize de mai 1508. »

On remarque que Michel-Ange travaillant à la Sixtine comme peintre, se qualifie de sculpteur.

En revanche Orcagna, qui a sculpté en 1359 le tabernacle d'Or San Michele, a signé son œuvre : *pictor florentinus!*

L'emploi du bleu d'outre-mer en fresques présente des inconvénients, quelle qu'en soit la qualité.

Il ne résiste ni à l'humidité permanente, ni au lavage à l'eau, ce qui est une cause de dégradation. Mais sur un mur sec et à l'abri de pluie il se conserve parfaitement, ainsi

1. On sait que ce magnifique édifice élevé par Michelozzo est connu sous la dénomination de palais Riccardi, nom de la famille qui l'a acheté en 1659. Il eût été plus juste de lui conserver le nom de Palais des Medicis.

que le montrent les fonds bleus des fresques peintes par Giotto en 1306 à l'église de la Madone dell'Arena à Padoue.

Il n'est pas probable que les Jésuates se soient bornés, en fait de couleurs, à la fabrication du bleu d'outre-mer, mais aucun document ne fournit des renseignements sur la question.

VI

LES Jésuates vécurent sans incidents dans leur couvent de San Giusto alle Mura jusqu'en 1529.

En cette année Philibert d'Orange, lieutenant de Charles-Quint, vint attaquer Florence pour y ramener les Médicis qui avaient été chassés.

Le quartier général impérial s'établit à San Salvi au large de la porte Pinti ; Florence prit la résolution de défendre à outrance sa liberté et son indépendance et fit dans ce but d'immenses sacrifices, désastreux pour l'art.

La presque totalité de l'orfévrerie religieuse des églises et des couvents fut envoyée à la monnaie; tous les bâtiments qui pouvaient faciliter les approches de l'assiégeant furent rasés ; le 7 octobre 1529, le peuple jeta bas tout le couvent des Jésuates et ne laissa debout que le tabernacle situé sur le chemin de la porte Pinti.

Les Jésuates furent provisoirement logés chez les habitants de Florence, puis dans plusieurs maisons religieuses et finalement dans un couvent près de la porte San Pier Gattolini, nommée depuis porta Romana.

Une bulle du pape Clément XII, datée de 1531, les confirma dans leur nouvelle propriété. Ils reçurent de la Commune pour leur couvent de S. Giusto une indemnité qui fut bien loin de compenser les pertes qu'ils avaient subies, mais qui cependant témoigne de l'esprit de justice qui animait Florence.

L'établissement de la porte San Pier Gattolini prit le nom de S. Giusto a S. Girolamo de' Gesuati, mais le peuple continua à l'appeler *della Calza*, et on le nomme encore ainsi.

Après la suppression en 1668 de l'Ordre des Jésuates, l'établissement fut acheté par la Congrégation du Saint-Sauveur de l'Archevêché.

La Congrégation avait pour but l'instruction des jeunes gens pauvres, particulièrement de ceux de la campagne, qui se destinaient à la vie ecclésiastique.

Après diverses modifications, les frères de la *Congregazione di sacerdoti secolari di Gesu Salvatore* continuèrent une œuvre si utile. Ils sont toujours là très modestes et très respectés ; ils reçoivent comme pensionnaires trente jeunes gens moyennant une légère rétribution.

VII

J'ARRIVE enfin aux œuvres d'art commandées par les Jésuates.

Des fresques du couvent de S. Giusto alle Mura nous ne savons que ce que Vasari qui les a vues en rapporte. Des sculptures, des orfévreries religieuses, des parements de l'église, rien n'a été conservé.

Des manuscrits, il n'en reste que trois.

Des tableaux, quatre ont été sauvés du désastre de 1529, les Jésuates ayant eu soin de les transporter dans Florence ; ils sont restés longtemps à la *Calza;* à présent ils figurent dans les galeries royales de la cité.

Les Jésuates ont fait travailler Gherardo (1407-1470).

Il a peint à fresque au-dessus de la porte d'entrée du couvent un médaillon avec San Giusto et deux anges.

Gherardo est surtout renommé pour ses miniatures, mais il a fait également des ta-

bleaux et des fresques. La pinacothèque de Bologne conserve de lui un très bel ouvrage le *Mariage mystique de sainte Catherine.*

A Florence il y a de lui un tabernacle sur rue, toujours clos par des volets peints. J'ai cependant pu le voir ; il montre la Madone avec l'Enfant, et les saints François, Jérôme, Dominique, Benoît et Michel archange ; la peinture a été retouchée, mais la Madone et l'Enfant sont intacts ; il m'a paru que ces figures tiennent un peu de Botticelli ; en ce cas elles seraient d'une époque ou Gherardo était déjà âgé.

Vasari raporte que Gherardo fit sur le mur extérieur de l'église San Egidio, au couvent de Santa Maria Nuova à Florence la grande fresque, toujours en vue, représentant le pape Martin V, pontificat de 1417 à 1431, confirmant les privilèges accordés au sanctuaire.

L'assertion de Vasari est fort contestable. La fresque a beaucoup souffert ; elle a visiblement été retouchée et par suite dénaturée. Il est difficile d'en juger; en tous cas c'est un ouvrage secondaire, assez bien composé cependant.

La peinture fait pendant à une autre grande fresque de Lorenzo di Bicci de 1420, représentant le pape Martin V et le cardinal Antonio de Bologne consacrant l'église en 1419.

Je cite cet ouvrage parce qu'il est très bon et surtout à cause des moyens de conservation qu'on a employés, de notre temps pour en empêcher la dégradation.

La conservation d'une peinture murale en plein air est toujours difficile ; le moyen qu'on a employé pour la fresque de Lorenzo di Bicci me semble le meilleur et le plus pratique.

A environ vingt centimètres du mur on a posé un vitrage sans montants ; aux quatre côtés, entre les vitres et la peinture, on a appliqué une toile métallique, assez serrée pour s'opposer au passage de la poussière tout en laissant pénétrer l'air.

Gherardo de plus était mosaïste Il composa en vue de cet art des cartons destinés à la chapelle San Zenobi de l'église Sainte-Marie de la Fleur ; ces mosaïques n'existent plus.

Les Jésuates estimaient sans doute qu'un mosaïste leur serait utile pour les vitraux peints, et en ceci ils étaient dans le vrai ; un carton de mosaïque peut en effet parfaitement servir à un vitrail et réciproquement, si le metteur en œuvre sait employer judicieusement les qualités expressives des matières vitrifiables, opaques pour la mosaïque, transparentes pour les vitraux.

L'exemple de Gherardo et d'autres montre qu'un miniaturiste peut en même temps se livrer à la peinture décorative et aux tableaux d'autels.

Il est probable que Gherardo peignit aussi des miniatures pour les Jésuates ; on peut admettre également que Boccardino, le jeune, miniaturiste qui a beaucoup travaillé pour les couvents de Florence, a également été employé par les Jésuates. Il ne semble pas que Pérugin ait illustré quelques-uns de leurs manuscrits ; dans aucun écrit il n'est question de Pérugin miniaturiste.

Les manuscrits des Jésuates conservés dans les bibliothèques de Florence ne sont qu'au nombre de trois dont deux du XVe siècle et un du XVIe. Ils sont d'une écriture très soignée, encadrés de listels et de fleurs. Ceux du XVe siècle ont quelques petites miniatures d'une grande finesse : la Déposition du Christ, l'Enfant Jésus et saint Jean, le bienheureux Colombini et deux autres Jésuates, le pape Martin V.

Tous les autres manuscrits du couvent sont perdus.

Une seule sculpture est mentionnée par Vasari, elle était dans l'église du couvent.

C'est une *Crucifixion* avec la Madone et saint Jean, par Benedetto de Maiano (1442-1497); cet ouvrage n'existe plus.

Le sculpteur était d'une famille d'artistes demeurant à Maiano près de Florence ; il débuta dans la marqueterie, mais c'est dans l'architecture et la sculpture décorative qu'il conquit une grande et juste renommée.

Il travailla notamment à Arezzo, Faenza, Naples, Sienne, Prato, Monteoliveto, etc. On ne peut citer ici que les œuvres les plus importantes qu'il a laissées à Florence :

Le palais Strozzi, qui peut rivaliser avec le palais Médicis.

La chaire à Santa Croce, une perfection de grâce et de légèreté.

La décoration de la porte de l'audience du palais de la Seigneurie: les candélabres avec enfants, la Justice, saint Jean, qui faisaient partie de la porte sont conservés au musée national du Bargello, ainsi que plusieurs autres reliefs de Benedetto.

Le tombeau de Philippe Strozzi le Vieux à l'église Santa Maria Novella. Le sculpteur fit aussi le buste de ce patricien; il a été acquis par le musée du Louvre.

Le buste de Giotto à Sainte-Marie de la Fleur.

Tous ces ouvrages, tombeaux, bustes, autels, ciboires, sont empreints de vérité et d'élégance; l'arabesque est traitée avec cette perfection florentine du XVe siècle atteinte nulle part ailleurs.

En faisant choix de Benedetto de Maiano, les Jésuates ont montré qu'ils étaient hommes de goût.

Les Jésuates firent appel à Domenico Bigordi dit Ghirlandaio (1449-1494).

Vasari nous l'apprend en ces termes :

« Il peignit pour les frères Jésuates un « tableau pour l'autel majeur avec plusieurs « saints à genoux: saint Juste, évêque titu- « laire de l'église, saint Zenobi, évêque de « Florence ; l'ange Raphaël et saint Michel « revêtu d'une très belle armure et autres « saints ; et en vérité Domenico mérite des « éloges, parce qu'il fut le premier qui « commença à contrefaire avec les couleurs « quelques garnitures et ornements d'or, « qui alors étaient en usage; il supprima « aussi en grande partie les bordures d'ar- « gile doré, qui sont plus pour les garni- « tures que pour les bons ouvrages d'art.

« Mais plus belle que les autres figures « est la Madone, avec l'Enfant sur les « genoux, entourée de quatre anges. Cette « peinture étant à la détrempe ne pouvait « être mieux travaillée. »

La reproduction que nous donnons de ce beau tableau présente une idée juste de la composition, mais elle est impuissante à faire comprendre l'éclat des colorations.

Il faut bien reconnaître que certains critiques d'art de notre temps font preuve d'ignorance en matière technique ; ils affirment, par exemple, que la peinture de la détrempe est impuissante à donner des effets de coloration aussi puissants que la peinture à l'huile; il suffit cependant de regarder avec attention pour se convaincre que la détrempe fournissait au peintre aussi bien les couleurs vibrantes et accentuées que les nuances ternes et délicates. Le tableau de Ghirlandaio en est le témoignage absolu, et il est probable que peint à l'huile, il ne serait pas dans l'état de conservation où nous le voyons aujourd'hui, plus de quatre siècles après sa création.

Le tableau est resté à la Calza jusqu'en 1857 ; il était peu connu, mais cependant il avait excité la convoitise des conservateurs de la galerie nationale de Londres: ils étaient en pourparlers avec les pères lorsque le

grand-duc Léopold II s'opposa à la vente, comme il en avait le droit.

Les pères, dont les ressources étaient insuffisantes pour l'exercice de leur mission, se prêtaient favorablement aux ouvertures qui leur furent faites; ils ignoraient sans doute que les communautés religieuses ne pouvaient disposer de leurs objets d'art qu'avec l'autorisation du Gouvernement.

La Vierge et l'Enfant Jésus, par Domenico GHIRLANDAIO (1449-1494). Galerie des Offices, à Florence. (Photogr. ALINARI, Florence.)

Le directeur de la Galerie des Offices, M. Montalvo, mis au courant de la négociation, la fit cesser et approuver par le grand-duc Léopold II une *combinazione* assez étrange à première vue.

Le tableau fut transporté aux Offices et les pères reçurent en échange une rente perpétuelle de onze cents livres par an.

Au fond, l'intention du prince était d'assurer une subvention hors de toute atteinte, à une institution dont il reconnaissait l'utilité. La subvention fut supprimée

fin 1903, dans les conditions favorables aux pères, que nous ferons connaître.

VIII

PÉRUGIN semble peu en faveur dans la critique moderne, peut-être parce que les critiques de notre temps cherchent en général à se singulariser.

On lui reproche les inégalités dans son œuvre, l'uniformité de ses types et son amour du lucre qui l'a conduit à faire du métier.

Quelle est donc l'œuvre d'un grand peintre qui est exempte d'inégalités ?

Fra Angelico n'a pas donné à toutes ses peintures la même perfection.

Raphaël a eu des faiblesses.

Titien a plusieurs tableaux authentiques qu'on a peine à lui attribuer, tant ils diffèrent de ses meilleurs.

Andrea del Sarto, *senza errore*, comme on dit de lui à Florence, est parfois également inférieur à lui-même.

Et par quelle exception Pérugin ne le serait-il pas ?

On ignore la date de ses premiers ouvrages, mais lorsqu'à l'âge de trente-six ans, il fut appelé à Rome pour les fresques de la Sixtine, il devait déjà être très apprécié.

Et il a travaillé constamment jusqu'en 1523, année où il est tombé frappé par la peste, à l'âge de soixante-quinze ans.

Il a donc tenu les pinceaux durant plus d'un demi-siècle, et on voudrait que toujours il ait été également bien inspiré !

Il a faibli dans les dernières années de sa laborieuse existence, c'est incontestable ; mais c'est à tort qu'on jugerait son très grand talent sur ses derniers ouvrages.

L'œuvre d'un artiste ne se juge pas selon une sorte de moyenne prise entre ses meilleurs et ses moins bons ouvrages. Il ne faut le voir qu'à son apogée, n'eût-il produit alors que de rares ouvrages hors ligne. Cela suffit pour le classer, et ce n'est pas le cas de Pérugin, qui, dans la plénitude de son génie, a produit tant de peintures extrêmement remarquables, notamment la *Déposition de la Croix* de la galerie Pitti, l'une des plus belles, des plus pathétiques peintures de l'art chrétien

L'uniformité de ses types ?

Elle existe certainement, mais on a exagéré en l'étendant à presque tous ses personnages ; elle se limite à la Madone, à la Madeleine et à saint Jean.

Dès ses débuts, il avait créé ces figures extatiques empreintes de piété, de tendresse et de douleur contenue.

Elles ont répondu au sentiment intime du peuple, et aussitôt le succès s'est déclaré.

De la Toscane, de l'Ombrie, de Rome, de la Haute-Italie et des pays étrangers on lui demandait des peintures conformes à ses créations ; sans manquer à son mandat il ne pouvait modifier son genre.

Et puis, les autres grands peintres italiens n'ont-ils pas persisté dans les types qu'ils ont adoptés ?

Les Madones de Fra Angelico, de D. Ghirlandaio, de Botticelli, de Signorelli, de F. Lippi, de Léonard de Vinci, d'Andrea del Sarto et de bien d'autres se ressemblent entre elles, au point qu'à première vue on en reconnaît l'auteur.

La cupidité ? Certainement Pérugin se faisait payer et il avait bien raison. Tous les peintres en faisaient autant, les uns pour leur profit personnel, les autres pour le couvent auquel ils appartenaient.

On fit un jour remarquer à Fra Angelico que ses prix étaient bien plus élevés que ceux de ses contemporains ; il répondit que c'était vrai, mais que l'argent n'était pas pour lui qui avait fait vœu de pauvreté, mais

pour son couvent et que là il était consacré à la glorification de Dieu.

De l'aveu de ses amis, Titien ne voulait travailler que pour des clients très riches ; cela ne lui a pas toujours réussi, car nombre de ses tableaux sont restés impayés ; c'est lui du moins qui l'affirme en se plaignant de la détresse de ses dernières années.

Pieta, par PÉRUGIN (1446-1523). Galerie de l'Académie à Florence.' (Photogr. ALINARI, Florence.)

Du reste, Vasari, qui reproche à Pérugin sa cupidité, donne un exemple de son abnégation.

Pérugin avait terminé pour les religieuses de Sainte-Claire la *Descente de la Croix*, qui est son chef-d'œuvre. La peinture excita une grande admiration ; un amateur, Francesco del Pugliese, proposa aux sœurs de l'acheter trois fois plus cher que le prix de l'acquisition et d'en commander pour le couvent une

réplique à Pérugin. Le peintre refusa, disant que jamais il ne pourrait arriver à un semblable résultat.

Pérugin peignit dans le couvent des Jésuates plusieurs fresques.

Dans le premier cloître il fit une *Adoration des Mages* avec une quantité de personnages et de têtes d'après le naturel, notamment celle d'Andrea Verrocchio, son maître.

Dans le même cloître il peignit, au-dessus des arcs des portiques, une frise avec des figures en buste dont celle du prieur, grand amateur d'art, qui lui avait fait la commande.

Dans un autre cloître, au-dessus de la porte du réfectoire, il représenta le pape Urbain V donnant l'habit au bienheureux Giovanni Colombino accompagné de huit frères. Vasari loue beaucoup les effets de perspective fuyante de cette fresque.

Au-dessous de cette peinture il peignit la *Nativité* avec des anges et des bergers.

Et au-dessus de l'entrée d'un oratoire il fit dans un arc et en demi-figures la Madone, saint Jérôme et le bienheureux Giovanni Colombino.

Pérugin peignit pour l'église deux tableaux.

La Pietà.

La Madone tient sur ses genoux Jésus-Christ descendu de l'instrument de supplice. « Le Christ mort, dit Vasari, est aussi raide « que s'il était resté longtemps sur la croix « et que la durée et le froid l'eussent ainsi « réduit. »

Saint Jean soutient la tête du Sauveur ; derrière lui, Nicodème lève les yeux vers le ciel.

Sainte Marie-Madeleine est à genoux en prière; Joseph d'Arimathie, debout, regarde le divin Crucifié.

La scène est figurée sous un portique à colonnes s'ouvrant sur la campagne.

Elle est de toute beauté : simple, touchante, sans emphase.

L'archiduchesse Marie-Madeleine d'Autriche, mariée au grand-duc Cosimo II, qui régna de 1609 à 1621, l'acheta aux pères et la mit dans la chapelle de la villa du Poggio Imperiale, ancien château aux portes de Florence, rebâti par l'archiduchesse.

La princesse fit faire une copie du tableau par Vannini qu'elle donna à la Calza ; on croit que cette copie est en Angleterre.

Du Poggio Imperiale la *Pietà* fut transportée au palais Pitti.

En 1799, elle fut, par ordre du commissaire de la République française, envoyée à Paris avec d'autres tableaux de la galerie Palatine (1) ; elle revint à Pitti en 1815, et y resta jusqu'en 1831, année où elle prit place à la Galerie de l'Académie, en échange d'une autre *Déposition* par Pérugin, qui est toujours à Pitti.

Jésus au Jardin des Oliviers.

1. Parmi les 63 tableaux enlevés de Pitti on remarque particulièrement.

Raphaël : *La Vierge à la chaise*, — *La madone au baldaquin*, — *La madone de l'Impanata*, — *La vision d'Ézechiel*, — *Le portrait du pape Jules II*, — *Le portrait du cardinal Dovizi de Bibbienna*, — *Le portrait d'Ingherami*, — *Le portrait du pape Léon X.*

Michel-Ange : *Les Parques.*

Titien : *La Madeleine*, — *La Belle*, — *Le portrait du cardinal Hippolyte de Médicis.*

Allori : *Judith.*

André del Sarto: *La Déposition*, — *Histoire de Joseph.*

Fra Bartolomeo : *Jésus et les quatre évangélistes*, — *Saint Marc.*

Sébastien del Piombo : *Le martyre de sainte Agathe.*

Jules Romain : *Les muses et Apollon*,—*Sainte Famille.*

Carlo Dolci : *Le Christ au jardin des Oliviers.*

Rubens : *Paysages*, — *Les Philosophes.*

Van Dyck : *Le portrait du cardinal Bentivoglio.*

Rembrandt : *Portrait d'un vieillard.*

Sept tableaux enlevés en 1799, ne sont point parvenus à Paris et n'ont pas fait retour à Pitti, ce sont :

Deux épisodes de l'histoire de Mucius Scévola et deux histoires de Jacob, par Bartolomeo Veneziano.

Une *Sainte Famille* dans le style de Raphaël.

Une *Sainte Famille* d'Annibal Carache.

Moïse abandonné sur le Nil, par Paul Véronèse.

(Archives des musées et galeries de Florence.)

Le sujet a été souvent traité, mais aucun peintre n'a donné à la figure de Jésus une si belle expression de piété, de résignation et de douceur; on ne peut se lasser de voir ce tableau et on ne peut l'oublier lorsqu'on l'a vu.

Les apôtres endormis sont d'un naturel parfait. « Là, dit Vasari, Piero a montré

Jésus au Jardin des Oliviers, par PÉRUGIN (1446-1527). Galerie de l'Académie à Florence. (Photogr. ALINARI, Florence.

« combien le sommeil a de puissance contre « l'affliction et la douleur, en faisant « dormir les apôtres dans des attitudes « paisibles. »

Le fond est occupé d'un côté par des soldats qui cherchent le Sauveur pour s'en emparer, de l'autre par un groupe d'hommes précédés de Judas, une bourse à la main.

Le paysage montre une cité idéale dans la vallée de l'Arno. Il est traité avec une minutie de détails et une pureté de lignes qui paraissent d'un conventionnel exagéré et comme puériles, mais qui cependant sont parfaitement exacts; seulement pour com-

prendre les paysages des quatrocentistes, il faut vivre, comme eux, dans une atmosphère pure, limpide et baignée de soleil.

Il est probable que *Jésus au Jardin des Oliviers* et la *Pietà* ont été peints à Florence, à l'époque où Pérugin fit la célèbre *Déposition de la Croix* de la galerie Pitti, son meilleur ouvrage, daté de 1495.

En la même année, il peignit aussi la *Crucifixion* au couvent de Santa Maria Madelena dei Pazzi ; par une fortune rarement accordée aux fresques, les couleurs sont restées sans aucune altération.

Il n'en a pas été de même pour *Jésus au Jardin des Oliviers*, la *Pietà* et une *Crucifixion* dont il va être question.

Vasari mentionne que ces trois tableaux, peints sur bois et à l'huile, ont beaucoup souffert ; les couleurs, surtout dans les obscurs et les ombres, étaient déjà craquelées de son temps ; cela tient à l'inexpérience du Pérugin dans ce genre de peinture qui commençait seulement à être pratiqué en Italie.

Dans *Jésus au Jardin* et la *Pietà*, on a pu arrêter les effets des craquelures ; elles sont toujours visibles, mais en fait elles ne nuisent pas à l'aspect général des tableaux.

IX

LES Jésuates possédaient de Pérugin un troisième tableau placé dans l'oratoire de l'étage supérieur du couvent.

Nous le reproduisons.

Dans un paysage rocheux s'élève la Croix.

A la droite du Sauveur, saint Jérôme, un chapeau de cardinal est à ses pieds, et saint François, une croix et un livre dans les mains; à la gauche du Christ, saint Jean-Baptiste et le bienheureux Jean Colombino, fondateur de l'Ordre des Jésuates, au pied de la Croix, sainte Madeleine.

Le tableau ne se trouve pas dans de bonnes conditions à l'église de la Calza ; il était mal en vue derrière l'autel : pour l'examiner, il fallait monter sur un escabeau et être presque toujours muni de luminaire.

Il vient d'entrer à la Galerie des Offices dans les conditions que voici :

En 1898, les pères eurent l'intention d'acquérir pour leur institution une villa dans les environs de Florence, mais l'argent leur manquait. Ils proposèrent alors à M. Ridolfi, directeur des musées royaux de Florence, une *combinazione*, et après de longs pourparlers, on se mit d'accord.

Les pères, comme je l'ai indiqué, recevaient de l'État, depuis 1857, une rente annuelle et perpétuelle de onze cents lires, en compensation d'un tableau de Ghirlandaio qu'ils avaient cédé à la Galerie. Ils déclarèrent être prêts à remettre à l'État la *Crucifixion* de Pérugin, et à renoncer à la rente de onze cents lires, si de son côté l'État consentait à leur donner une somme de trente mille lires et un tableau pour être mis dans leur chapelle à la place de la *Crucifixion*.

La combinaison fut approuvée par le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts et par le ministre des cultes, après avis favorable du Conseil d'État, et le nouveau directeur des musées et galeries de Florence, M. Corrado Ricci, prit possession du tableau.

La somme à payer sera prélevée sur les recettes d'entrée des musées et galeries de Florence.

Maintenant que le tableau est placé dans un musée, on peut l'étudier à loisir.

Déjà à la Calza il avait attiré l'attention, et de sérieux critiques admettaient que si certaines parties étaient bien de Pérugin, d'autres personnages pouvaient être de la

main de Signorelli (1441 ? 1523), le saint Jérôme notamment.

D'autres écrivains pensaient que le saint Jérôme et la Madeleine, tout en étant de Pérugin, paraissaient copiés d'après Signorelli.

Mon humble avis est qu'il n'y a pas là de figures copiées de Signorelli, mais bien collaboration de Pérugin et de Signorelli.

Ceux qui ont eu l'occasion de voir les œuvres de Signorelli à Florence, à Milan,

Crucifixion, par SIGNORELLI (1441 (?)-1523). Galerie de l'Académie à Florence. (Photogr. ALINARI, Florence.)

à Pérouse, à Volterre, à Borgo San Sepolcro, à Cortone, à Citta di Castello, à Monte Oliveto Maggiore, à Orvieto et dans d'autres localités, car beaucoup de peintures de ce grand artiste ont été conservées, ont été frappés de la vigueur, de l'énergie, de la hardiesse du dessin et de l'éclat des couleurs.

On retrouve ces qualités dans le saint Jérôme et la Madeleine de la *Crucifixion* de la Calza ; la physionomie de la Madeleine

est très caractéristique ; chaque fois que Signorelli a eu à représenter la sainte, il lui a donné les mêmes traits.

Le saint Jean et le saint François sont certainement de Pérugin et aussi le bienheureux Colombino.

Quant au Christ en croix, je pense qu'il est de Pérugin, par comparaison avec d'autres figures du divin Crucifié.

Il est possible qu'on veuille l'attribuer à Signorelli et non à Pérugin.

Pour permettre d'en juger, je reproduis la *Crucifixion* de Signorelli conservée à la galerie de l'Académie de Florence ; on remarquera qu'ici le visage du Sauveur est empreint d'une énergie et le corps d'une roideur inconnue dans les *Crucifixions* de Pérugin, mais tout à fait dans le style de Signorelli.

Je crois donc à une collaboration des deux peintres dans la *Crucifixion de la Calza.* Dans quelles conditions a-t-elle eu lieu ? et à quelle époque ? Ce sont des questions à résoudre.

Pérugin et Signorelli ont travaillé à la même époque, de 1481 à 1483, aux fresques de la chapelle Sixtine ; peut-être l'idée du tableau leur est-elle venue alors ? En ce cas nous aurions sous les yeux un des premiers ouvrages de Pérugin.

Et entendons-nous bien.

X

IL s'agit d'une collaboration à un même tableau des deux peintres pratiquant le même genre de peintures, et non d'une peinture commencée par un peintre et terminée par un autre après la mort ou l'abandon du premier. Dans cet ordre les exemples sont faciles à citer.

Les fresques de la chapelle Brancacci à l'église Santa Maria del Carmine ont été commandées à Masolino da Panicole ; après le départ de ce peintre pour la Hongrie, elles ont été confiées à Masaccio ; à la mort de ce grand artiste, en 1428, elles ont été abandonnées, et ce n'est qu'en 1484 qu'elles ont été reprises et terminées par Filippino Lippi.

La *Déposition de la Croix,* commandée à Filippino Lippi pour le couvent de San Marco à Florence, a été terminée par Pérugin, après la mort de Lippi.

La *Transfiguration* de Raphaël a été achevée par Jules Romain.

Il n'est pas question non plus des peintres attachés en qualité d'aides à un maître, comme Penni, Jules Romain et d'autres l'ont été à Raphaël qui seul avait la responsabilité du travail.

Nous sommes en présence d'une de ces associations effectives dont nous trouvons quelques exemples dans l'histoire de la peinture italienne.

Je sors de mon sujet pour en mentionner une fort peu connue et la seule, je crois, dont le texte a été conservé.

Fra Bartolomeo della Porta (1488-1517) et Mariotto Albertinelli (1474-1515) ont conclu au commencement de 1509 une société en forme régulière.

L'acte fut approuvé par le supérieur de Fra Bartolomeo, prieur du couvent San Marco à Florence. Il peut se résumer comme suit :

Le syndic du couvent fournit aux deux peintres les couleurs, les toiles, et tout ce qui est nécessaire à la profession.

De l'argent encaissé par la vente des peintures, le syndic prélève d'abord ses déboursés puis la somme restante est divisée en deux parts égales : l'une pour Albertinelli, l'autre, pour Fra Bartolomeo, c'est-à-dire pour le couvent, puisque les Dominicains ne pouvaient rien posséder par eux-mêmes. A la fin de la société, les peintures,

les modèles et le matériel restant à l'atelier seront partagés entre les deux peintres.

Rien dans le contrat ne s'opposait à ce que les peintres travaillent chacun pour son compte, et il semble, qu'ils ont usé de cette faculté.

La liste complète des tableaux exécutés en société n'existe pas, et sur plusieurs il y

Crucifixion, par PÉRUGIN (1466-1527) et SIGNORELLI (1441 (?)-1527). Galerie des Offices à Florence. (Photogr. ALINARI, Florence.)

a des doutes. Mais selon des documents d'archives et des notes ainsi conçues : *de Fra Bartolomeo nostro e Mariotto suo compagno*, il résulte que durant la société il est sorti du studio :

Une Nativité.

Le Christ portant la croix.

La Madone avec l'Enfant et les apôtres Pierre et Paul.

Un tableau sans désignation de sujet pour la Chartreuse de Pavie.

Un tableau sans désignation de sujet envoyé dans les Flandres.

Comment le sage et laborieux Fra Bar-

tolomeo est-il arrivé à contracter un arrangement avec Mariotto Albertinelli, peintre de beaucoup de talent, il est vrai, mais vicieux, fantasque, paresseux ?

Fra Bartolomeo était alors à l'apogée d'une gloire bien méritée, car il a été l'un des plus grands peintres chrétiens de l'Italie.

Ne pouvant suffire aux commandes, il s'adjoignit Albertinelli, qui avait parfaitement adopté sa manière ; sans doute aussi le Dominicain eut pitié de la misère où était tombé Albertinelli par ses détestables habitudes.

La société fut dissoute en 1512 par le fait d'Albertinelli, qui ne pouvait se résoudre à une vie régulière.

Le prieur du couvent de San Marco procéda au partage des objets au studio.

Fra Bartolomeo reçut :

Un grand tableau *La Vierge assise sur un trône avec l'Enfant sur ses genoux, sainte Anne et les saints protecteurs de Florence.* Cet ouvrage avait été commandé au frère pour la salle du Conseil de la République ; il n'était qu'ébauché en 1512 et est resté en grisaille à la mort de Bartolomeo, en 1517. Il est à la Galerie des Offices.

Dieu le Père avec les saintes Marie Madeleine et Catherine.

Le Christ portant la Croix.

Un Christ en buste.

Albertinelli eut pour sa part un tableau de Filippo Lippi.

La copie du tableau peint pour les Chartreux de Pavie.

Adam et Ève, ébauche par Fra Bartolomeo.

Trois tableaux sans désignation de sujet.

Un Christ portant la croix entouré des deux larrons.

Une Annonciation.

Le matériel du studio restera à la disposition de Bartolomeo, mais reviendra à Albertinelli après la mort du frère.

On y remarque :

Un Enfant Jésus, modèle en plâtre de l'Enfant du tombeau de Carlo Marsuppini exécuté à la basilique de Santa Croce par Desiderio da Settignano.

Divers instruments de mesurage, compas et autres.

Plusieurs modèles de figures humaines en bois articulés.

On sait que Fra Bartolomeo se servait couramment de pareils mannequins.

XI

DANS l'allée qui conduisait de la porte Pinti au couvent, les Jésuates avaient fait construire un tabernacle isolé. Andrea del Sarto (1486-1531) y peignit à fresque, de grandeur naturelle, la Madone avec l'Enfant Jésus sur les genoux et saint Jean debout.

Vasari dit que la Madone était le portrait de la femme d'Andrea. La coutume était ancienne de représenter les personnes vivantes sous forme de saints et de saintes.

Savonarole (1452-1498) avait, du haut de la chaire de Sainte-Marie de la Fleur, protesté énergiquement contre cet abus ; il ne fut pas écouté par les peintres, pas plus que ne le fut plus tard saint Charles Borromée.

Lors de la démolition du couvent, le tabernacle fut respecté.

En 1576, le grand-duc Cosimo Ier voulut le faire transporter dans la cité ; les architectes consultés déclarèrent l'opération impossible.

Elle l'était sans doute à cette époque, mais une pareille entreprise eut lieu au XVIIIe siècle.

Dans le jardin du couvent de la Crocetta existait une chapelle décorée à fresque

par Giovanni da San Giovanni (1582-1636) d'une *Fuite en Égypte*, d'épisodes de la vie de la Vierge, de fleurs et d'ornements.

Le grand-duc Pierre Léopold fit en 1788 transporter la chapelle toute entière dans une salle de l'académie des Beaux-Arts. L'architecte Paoletti réussit à ce point qu'on ne peut se douter de la translation (1).

Le tabernacle d'Andrea fut abandonné et insensiblement tomba en ruine.

Par fortune un peintre, Jacopo Chimenti da Empoli (1551-1640), en fit une copie lorsque la peinture était encore en bon état.

Cette copie est à la galerie du prince Corsini à Florence.

Chimenti avait beaucoup étudié Andrea del Sarto ; il fit si bien que si l'on n'était informé, on prendrait ce tableau pour un Andrea authentique ; tout y est ; l'élégance du dessin, le charme des colorations et ce *chiaroscuro* particulier à Andrea.

Cet exemple et d'autres montrent l'utilité des copies ; il faut distinguer cependant et ne pas s'abuser.

Les copies réduites constituent d'agréables souvenirs et sont de grande utilité aux publications illustrées, mais pour la reconstitution d'un ouvrage ruiné ou perdu elles sont insuffisantes.

Ce qu'il faut en ce cas, ce sont des copies fidèles, à peu près dans les dimensions de l'original.

C'est le parti que la direction des Beaux-Arts d'Italie, a adopté pour les fresques du VIIIe siècle du sanctuaire de Santa Maria Antiqua au Forum Romain.

Et encore faut-il avoir soin de choisir un copiste qui fasse abstraction de son tempérament personnel; cette qualité, l'expérience l'a prouvé, est assez difficile à rencontrer chez les peintres qui d'habitude produisent des œuvres originales ; on la trouve au contraire assez facilement chez les peintres qui font profession de copier.

Au couvent près de la porte Romana, les Jésuates et leurs successeurs firent exécuter plusieurs peintures en l'honneur de la Madone et de leur patron ; elles sont de qualité inférieure.

C'est à tort qu'on attribue à l'initiative des Jésuates le cénacolo du réfectoire : il a été peint par Francesco di Cristofano Guidini dit Franciabigio, mort en 1525, avant, par conséquent, la prise de possession du couvent par les Jésuates.

Certes les Jésuates n'ont pas, comme les Dominicains, fourni des peintres célèbres, mais par les artistes qu'ils ont attachés à leurs institutions et par les commandes judicieusement distribuées, ils ont contribué dans une mesure efficace à l'incomparable floraison des arts au XVe siècle.

GERSPACH.

1. La chapelle est à trois faces ; elle mesure à l'intérieur 3 mètres 20 sur 2 m. 70 et en hauteur 4 mètres 50.

Etude sur les dates de la construction de l'église et de la crypte d'Hastière.

L'ÉGLISE de l'ancien prieuré d'Hastière Notre-Dame[1] (Belgique), dépendance de l'abbaye bénédictine de Waulsort, supprimée au XVIIIe siècle, est un monument de l'architecture romane assez remarquable. Construite au XIe siècle, elle fut agrandie vers le milieu du XIIIe siècle.

Eglise d'Hastière. — **Abside.** (Photographie de l'auteur.)

On aurait ajouté à cette époque un nouveau sanctuaire de style gothique.

Le chœur conventuel et son collatéral dateraient aussi de la première époque d'activité ; tout au moins a-t-on laissé supposer qu'ils sont antérieurs au XIIIe siècle, date de la construction du sanctuaire. On ne les a jamais attribués à cette date. Leur style et certains indices archéologiques prouvent cependant qu'ils n'ont pu être bâtis à une autre époque.

Nous le démontrerons ci-dessous.

Quelques modifications faites à l'intérieur de l'église et aux fenêtres, pendant le XVe siècle et à l'époque de la Renaissance, ont

Eglise d'Hastière. — **Vue générale.** (Photographie de l'auteur.)

été supprimées au cours de la restauration récente de l'édifice en son style primitif.

Dans l'église se trouve une crypte curieuse. Mise au jour lors de ces travaux, elle a donné lieu à diverses hypothèses sur la date de sa construction. Certains auteurs ont voulu la faire remonter aux temps de S. Materne, au IVe siècle. Cette opinion fut abandonnée depuis. D'autres ont proposé le

1. Sur l'histoire d'Hastière cfr. Dom U. Berlière, *Monasticon Belge*, t. I, pp. 53-54. — L. Lahaye, *Étude sur l'abbaye de Waulsort* (Extrait du *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége*, t. V).

VIIIe ou le IXe siècle. Aucun auteur n'a examiné les éléments que pouvait donner sur son âge, à défaut de documents précis, l'étude du style et des caractères architecturaux de la crypte.

La chronique du monastère de Waulsort relate la construction d'une église à Hastière par Adalbéron, évêque de Metz (929-964) (1), probablement en remplacement de l'oratoire primitif, dont les origines restent incertaines (2).

Elle mentionne aussi l'élévation d'un nouveau temple par Rodolphe, abbé de Waulsort (1033-1035), lequel avait été pendant plusieurs années directeur de l'école des oblats, annexée au prieuré d'Hastière.

A part ces deux indications on n'y trouve plus rien relativement à la construction de l'église d'Hastière. Une inscription funéraire, dont il sera fait usage ci-dessous, jette une certaine clarté sur les travaux effectués au XIIIe siècle.

Il a paru préférable de commencer cette étude par la recherche de l'âge de la crypte, que l'on croit antérieure à l'église du XIe siècle et avoir appartenu à la construction de l'évêque Adalbéron au Xe siècle ou même à l'oratoire primitif. L'examen de la crypte fournira, d'ailleurs, quelques données au moyen desquelles il sera possible de reconstituer le plan absidal de l'église, bâtie par l'abbé Rodolphe (1033-1035). Il permettra de suivre plus facilement les transformations et l'agrandissement du XIIIe siècle.

La crypte s'étendait autrefois sous une partie de la croisée et sous le sanctuaire du temple construit par Rodolphe.

1. Sed quia ea ecclesia (Hasteriensis) esse constructa cognoscebatur a domino Adalberone Mettensium præsule... *Historia Walciodorensis monasterii*, éd. M. G. H., SS., t. XIV, p. 512.

2. Voy. L. Lahaye, *Étude sur l'abbaye de Waulsort*, p. 15.

Démolie en partie, comblée lors de l'agrandissement de l'église, les travaux de déblaiement entrepris durant la restauration de l'édifice l'ont fait reparaître. Elle a été rétablie dans son état primitif. Seule la voûte qui la couvrait n'a pas été reconstruite : l'extrados de celle-ci se serait élevé à une certaine hauteur au-dessus du niveau du pavement actuel du chœur, construit à la place où au XIe siècle se trouvait le sanctuaire de l'église.

Elle a l'aspect d'une fosse, creusée au milieu de l'église. Une balustrade en fer l'entoure actuellement.

Cette crypte compte trois nefs ; chaque nef s'étend sur une longueur de trois travées. Une abside semi-circulaire termine la crypte à l'Est. Il s'en suit que, seule, la nef du milieu a un plan régulier. Les travées orientales extrêmes des nefs latérales offrent un plan triangulaire dont l'un des côtés est formé par un segment de la courbure de l'abside.

On accède à la crypte par deux escaliers latéraux débouchant au transept, de chaque côté de la croisée.

Au fond de la nef centrale se trouve un enfoncement, une niche de plan oblong, réservée dans la maçonnerie de l'abside ; de part et d'autre, dans la courbure, des bancs en maçonnerie. Ailleurs, entre les pilastres, le long du mur règne une banquette de maçonnerie. La crypte était éclairée autrefois par une baie percée dans le mur de l'abside, de chaque côté de la niche du fond.

Dans la travée orientale de la nef du milieu, à quelque distance et au devant de la niche, on a découvert les restes d'une masse cubique de maçonnerie qui devait être l'autel de la crypte. Il est construit sur un soubassement, élevé d'un degré au-des-

sus du niveau du sol de la crypte. Un petit espace creux, réservé dans la masse de l'autel, prouve qu'on y avait placé des reliques conservées, probablement, dans un coffret en métal ou en bois.

Le sol de la crypte est recouvert d'un pavement en blocage. Les parois des murs sont enduits d'une épaisse couche de plâtre sur lequel on a retrouvé de nombreux graphites, fortement endommagés, partiellement détruits même par les travaux de restauration.

La plupart ont été reproduits dans la notice de Dom G. van Caloen, qui les a relevés avant la restauration (1).

Dans la niche de l'abside on a retrouvé quelques traces de peinture et de dorure décoratives. Ce devait être l'emplacement du siège du chef de la communauté. Aucun vestige du siège ne fut découvert. Des deux côtés de la niche, le long du mur de l'hémicycle, on remarque les bancs en pierre destinés aux religieux, pendant les offices dans la crypte.

La voûte couvrant autrefois la crypte était portée par quatre colonnettes isolées et par des pilastres doubles ou composés.

Les colonnettes n'existent plus. Il reste de l'une d'elles un fragment. Le fût en pierre calcaire grise, polie, est octogonal.

Le plan carré du socle est raccordé au fût par un simple adoucissement, surmonté d'une baguette qui suit le contour anguleux du fût.

Les pilastres sur lesquels reposaient les arcs doubleaux sont munis d'un dosseret formant, de chaque côté du pilastre principal, un pilastre secondaire sur lequel venaient retomber les arêtes de la voûte. Selon d'éminents archéologues, ces pilastres ne se rencontrent pas avant le XIe siècle (1). Leur présence suffit donc pour dater la crypte du XIe siècle, c'est-à-dire du temps de l'abbé Rodolphe (1033-1035), sous l'administration duquel fut construite à Hastière une nouvelle abbatiale. Cette conclusion est vérifiée par l'esquisse ci-dessous du temple, tel qu'il avait été construit par Rodolphe au XIe siècle.

L'église avait le plan de la croix latine comprenant un sanctuaire orienté, le transept et la grande nef, avec bas-côtés, précédée à l'Ouest d'une belle tour carrée dont le rez-de chaussée voûté servait de porche. La nef et les bas-côtés comptent cinq travées couvertes, de même que le transept, d'un plafond lambrissé. Les arcades de la nef et toutes les baies de l'église du XIe siècle sont en plein cintre.

Très irrégulier est l'appareil des murs, bâtis en blocage de pierre calcaire des bords de la Meuse.

A l'intérieur, une épaisse couche de plâtre sur la surface rugueuse et inégale.

L'église se terminait à l'Orient par une abside principale, flanquée de deux absides secondaires. Des traces de l'hémicycle formé par chacune des absidioles ont été retrouvées, lors des fouilles préalables à la restauration de l'édifice.

Le sanctuaire s'étendait au-dessus de la crypte voûtée. Il était naturellement surélevé de plusieurs degrés au-dessus du niveau de la nef, fermé par une abside semi-circulaire contournant la crypte.

De chaque côté de celle-ci, dans l'alignement des arcades du chœur actuel, un

1. Dom G. van Caloen, *Hastière Notre-Dame ou Hastière par delà* (Annales de la Société d'archéologie de Namur, t. XVII, 1886).

1. 6 f. A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II, pp. 148 et 155.

J. Bilson, *Les origines de l'Architecture gothique* (*Revue de l'Art chrétien*, 5e Série, 1901, t. XII, pp. 370 et 371.)

C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, t. I, pp. 320 et suiv.

pan de mur s'élève jusqu'au comble de la haute nef. A une certaine hauteur, ces murs sont percés chacun d'une baie en plein cintre, légèrement outrepassé. Dans l'état présent de l'église ils n'ont ni utilité, ni raison d'être.

Autrefois, ils séparaient la travée rectangulaire du sanctuaire des bas-côtés. Les baies servaient à éclairer le sanctuaire et permettaient de suivre les offices de celui-ci aux assistants des bas-côtés.

Le sanctuaire était recouvert d'une voûte sur laquelle se continuaient les peintures qui décorent l'arc triomphal.

On peut encore remarquer aujourd'hui quelques traces d'amorces de cette voûte.

A l'endroit où finissent les murs dont nous venons de parler devait commencer la courbure de l'abside du sanctuaire primitif de l'église.

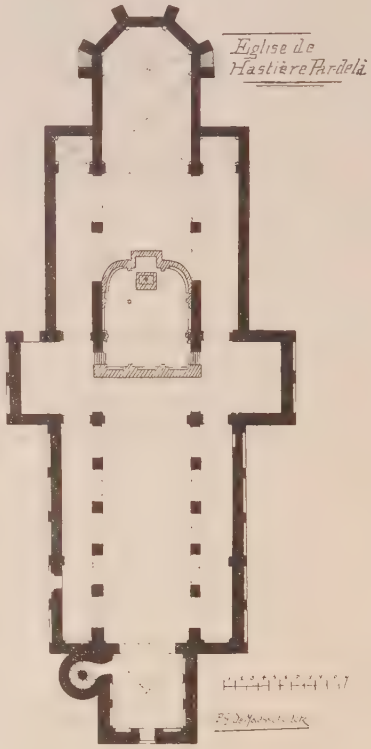
Le plan de l'église d'Hastière, au XIe siècle, se confond avec celui des nombreuses abbatiales et collégiales, élevées en Belgique, surtout dans le bassin de la Meuse, aux XIe et XIIe siècles. Il correspond exactement au plan de l'ancienne collégiale de Celles et ressemble à celui de la collégiale de Lobbes, à cette différence près qu'ici le chevet est rectangulaire.

A une époque ultérieure, au XIIIe siècle, l'église construite par l'abbé Rodolphe fut transformée et agrandie par l'adjonction d'un nouveau chœur, avec collatéral, et d'un nouveau sanctuaire.

Cependant, les auteurs qui croient la crypte antérieure à l'église de l'abbé Rodolphe, sont d'avis que le chœur n'aurait pas été ajouté au XIIIe siècle mais construit par l'abbé Rodolphe, en même temps que la partie occidentale de l'église.

Le sanctuaire seul devrait être reporté au XIIIe siècle. L'abbé Allard de Hierges (1260-1264) l'aurait accolé à la construction ancienne, en détruisant le mur au fond du chœur. Cette solution, très simple, ne répond aucunement aux indications révélées par l'architecture du monument.

On sait, il est vrai, que sous l'abbatiat d'Alard de Hierges certains travaux furent effectués à l'église d'Hastière. Une inscription figurant sur la pierre tombale du



prélat, scellée dans le pavement de la travée rectangulaire du sanctuaire l'atteste.... *abbas hoc templum xpo construxit Alardus* (1).

Peut-être a-t-on pensé que l'action d'Alard s'était bornée au sanctuaire, parce que sa pierre tombale se trouvait placée là.

Mais l'inscription ne détermine pas la partie de l'église édifiée sous l'administration d'Alard.

1. Voyez la reproduction de la pierre tombale de l'abbé Alard et de son inscription dans E. Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2e éd., t. II., pp. 272 et suiv.

C'est donc au moyen des renseignements fournis par l'architecture et par le style du monument qu'il est possible d'élucider ce point.

Cette partie de l'église, renfermant le chœur conventuel, *chorus stallatus* ou *psallentium*, est en style gothique primaire. Il est éclairé par d'étroites fenêtres lancéolées, bordées d'un encadrement de pierres blanches. Impossible, dès lors, de le faire remonter au XIe siècle, à l'époque de l'abbé Rodolphe.

D'ailleurs, à supposer que le sanctuaire seul ait été ajouté au monument, on découvrirait sans aucun doute une solution de continuité dans le mur, entre la partie ancienne et la partie neuve, soudée à l'ancienne.

L'examen des murs de l'église, au point où se terminent les murs du chœur et commencent ceux du sanctuaire, ne laisse apercevoir aucune soudure. C'est le mur du chœur qui se prolonge pour former le sanctuaire et l'abside polygonale. L'appareil est le même aux murs du chœur et aux murs du sanctuaire. Au sanctuaire et au chœur la tablette de la corniche est soutenue par de petits modillons très saillants.

Ces deux parties de l'église sont édifiées en une seule et même période.

Elles ont été ajoutées au transept de l'église du XIe siècle. On trouve en effet une solution de continuité dans le mur de la haute nef, entre la dernière lancette du chœur et la première fenêtre romane de la nef du XIe siècle. Cette soudure se remarque d'autant plus facilement qu'il existe une notable différence entre l'appareil en blocage des murs de la nef romane et celui moins irrégulier des murs du chœur et du sanctuaire. De plus, les murs de la partie de l'église construite par l'abbé Rodolphe sont couverts de grandes arcatures aveugles, bandées sur pilastres et sous lesquelles sont établies les fenêtres. Ces arcatures n'existent pas au chœur et au sanctuaire. Enfin, dans l'ancienne œuvre, la corniche s'appuie sur l'extrados des arcatures. Au chœur et au sanctuaire, elle repose sur des modillons.

L'existence de cette soudure, la différence entre l'appareil des murs et la manière de construire, dans les deux parties de l'église, permettent d'affirmer qu'on se trouve en présence d'une construction nouvelle soudée à une autre plus ancienne. Et

Vue intérieure de l'église d'Hastière. (Photographie de l'auteur).

comme il a été établi ci-dessus que le sanctuaire et le chœur ont été élevés en une fois, il s'en suit que toute la partie orientale de l'église, le chœur et le sanctuaire, ont été ajoutés à l'œuvre du XIe siècle. Par leur style, le chœur et le sanctuaire appartiennent au XIIIe siècle. On peut donc les attribuer à l'abbé Alard de Hierges (1260-1264) dont l'inscription funéraire nous rappelle la participation à la construction d'Hastière.

Lorsque l'abbé Alard résolut d'agrandir l'église vers l'Est et de construire un nouveau chœur conventuel, avec sanctuaire, il dut, avant tout, faire abattre les trois absides qui fermaient le temple de ce côté.

Les deux pans de mur, dont il a été question, furent épargnés, parce que, se trouvant dans le prolongement des arcades de la nef, ils ne faisaient pas obstacle à la réalisation du nouveau projet. Pour obtenir dans la nouvelle construction un niveau égal à celui de l'ancienne, l'abbé Alard fut forcé de détruire la voûte de la crypte au-dessus de laquelle s'étendait l'ancien sanctuaire surélevé.

Au XIIIe siècle l'usage des cryptes était généralement abandonné. Le culte des reliques avait cessé d'être souterrain. Il se faisait au fond de l'abside, sur un autel élevé spécialement à cet effet et portant le nom d'autel aux reliques (1).

Rien d'étonnant que l'abbé Alard comblât la crypte jusqu'au niveau du pavement de l'église pour y établir le chœur conventuel. Cela s'était fait aussi à l'église de l'abbaye de St-Trond, sous l'abbé Adélard (✠ 1082). Désirant agrandir l'abbatiale, Adélard supprima la crypte et fit construire sur son emplacement un nouveau chœur (2).

Avant la restauration de l'église d'Hastière, les stalles en bois du XVe siècle se trouvaient dans le chœur conventuel, au-dessus de la crypte comblée. Par suite du déblaiement de celle-ci, on fut obligé de les changer de place, et on les mit dans la travée rectangulaire du sanctuaire. Elles y sont encore aujourd'hui.

Le collatéral du chœur a été refait complètement. Au Nord n'existaient plus que les fondations du mur extérieur. Au Sud, une partie de mur s'élevait par endroits jusqu'au seuil des fenêtres. Quelques traces de la voûte couvrant l'extrême travée orientale du collatéral sud ont été découvertes. Le bas des fenêtres éclairant cette travée subsistait encore. Ces précieux restes ont contribué largement à la reconstitution du collatéral sud. Le collatéral nord a été reconstruit sur le modèle de l'autre.

Les fenêtres du sanctuaire et au chevet du collatéral sont les mêmes. Elles se composent de deux lancettes, encadrées sous un arc de décharge commun. Leurs meneaux et le remplage, percé d'un oculus au sanctuaire, sont en tuf blanchâtre.

La même pierre fut employée aux voûtes du sanctuaire et de la travée extrême du collatéral, les seules parties voûtées de l'église, avec le rez-de-chaussée de la tour. On la retrouve encore aux embrasures des lancettes du haut chœur. Elle n'apparaît pas dans l'œuvre de l'abbé Rodolphe, sauf exceptionnellement au tailloir de quelques pilastres du rez-de-chaussée de la tour.

Les voûtes du sanctuaire et de l'extrême travée du collatéral sont des croisées d'ogives, dont les nervures s'appuyent sur des culs de lampe, très simples, sans décoration. La section des arcs de voûte et le profil des culs de lampe sont les mêmes au sanctuaire et au collatéral. Il en résulte que la communauté d'origine de ces parties de l'église n'est pas douteuse. Toutes deux datent de la même époque.

Dans la reconstruction du collatéral, au lieu de fenêtres à arc brisé, pareilles à celles du haut chœur et à celles au chevet du collatéral, il a été jugé préférable d'y placer des baies à plein cintre. On a oublié d'appuyer la tablette de la corniche sur des modillons très saillants, comme cela existe au sanctuaire et au chœur.

Une confusion pourrait naître de cette différence dans l'architecture du collatéral,

1. E. Reusens, *Éléments d'archéol. chrét.*, t. I, pp. 351 et 427.

2. Et quia post vetus sanctuarium, de quo habetur supra... predicta vetus cripta erat, replevit (abbas Adelardus) illam humo, et ibidem chorum psallentium construxit. *Gesta abbatum Trudonensium*, éd. de Borman, t. II, p. 148.

d'une part, du chœur et du sanctuaire, d'autre part. Elle pourrait faire supposer que le collatéral, sauf la travée voûtée, date d'une période autre que le chœur et le sanctuaire.

Pareille hypothèse est inadmissible. Le sanctuaire et la travée voûtée du collatéral datent d'une même époque. Nous l'avons démontré. Uniquement pour la partie antérieure du collatéral, — celle éclairée par les fenêtres à plein cintre, — pourrait être posée la question de savoir si sa construction est antérieure à celle du sanctuaire. Mais cela supposerait l'existence d'une soudure au mur extérieur du collatéral, à l'amorce de la travée voûtée. Cette soudure, nous l'avons vainement cherchée dans cette partie du mur certainement ancienne et peu remaniée.

L'erreur provient sans doute de ce que les restaurateurs sont partis de l'idée généralement admise alors, que le chœur et le collatéral devaient être attribués à l'abbé Rodolphe. Dans ce cas le collatéral eût pu recevoir le jour par des baies romanes.

Voici nos conclusions : La partie occidentale de l'église d'Hastière, le transept, la crypte, la nef et ses bas-côtés avec la tour sont l'œuvre de l'abbé Rodolphe ; le sanctuaire, le chœur conventuel et son collatéral doivent être attribués à l'abbé Alard de Hierges.

En terminant, hommage soit rendu à la mémoire du savant éminent, M. le chanoine Reusens, mon ancien professeur, auquel j'avais soumis le résultat des recherches préalables à cette étude.

Je suis heureux de remercier de leurs renseignements, si obligeamment donnés, M. l'abbé Ledoux, ancien curé d'Hastière, et M. Schlögel, le curé actuel.

M. P. J. de Maesschalck, archéologue à Termonde, a bien voulu se charger du plan de l'église. Je ne saurais assez l'en remercier.

Adrien Schellekens.

Description des portails de l'église St-Thibault de Thann (Alsace). (N° CLXXV de la collection). *(Suite)* (1).

Tympans inférieurs.

LA connexité des sujets iconographiques, sinon l'ordonnance architecturale, nous amène à examiner maintenant les tympans inférieurs, en commençant par celui de droite.

Tympan de droite. — Il est entièrement consacré à la représentation de la Nativité de Jésus, dont les différents épisodes sont disposés non en bandes régulières comme au tympan principal, mais en plusieurs plans arbitrairement séparés : ce qui ne laisse pas de produire un désordre aussi amusant que pittoresque (2).

119. — Dans un nuage au-dessus de rochers qui ont la forme de prismes basaltiques, apparaît une tête, peut-être celle de Dieu le Père (bien qu'elle n'en reproduise pas les traits habituels) assistant du haut des cieux au mystère de l'Incarnation ; peut-être aussi, comme pourrait le faire croire la toque qui la coiffe, cette tête est-elle celle du maître imagier auteur des sculptures de la porte.

120. — Au-dessous de lui, et séparés des scènes voisines par une mince bande de nuées, une douzaine de petits anges, disposés sur deux rangs, de face, se montrent à mi-corps : les deux plus rapprochés de terre tiennent en mains un objet indistinct, qui doit être la traditionnelle banderole, ou plutôt le livre ouvert, avec l'inscription : « Gloria in excelsis Deo... »

121. — Au-dessous des anges, trois bergers, réveillés par le cantique, se sont levés, et, debout, lèvent les yeux au ciel, tournant le dos au spectateur; leur costume est amusant : le capuchon, la grosse houppelande indiquent bien des bergers allemands du XIVe siècle, mais si courtauds, si grassouillets, qu'on les dirait sortis d'une boîte de jouets de Nuremberg. Près d'eux leurs moutons paissent ; à gauche un pasteur souffle dans un cornet ; çà et là se dressent quelques minuscules arbustes; à l'extrême droite de la scène, une chèvre, détachée du troupeau des bergers, broute des feuillages. Chacun de ces personnages ou de ces arbrisseaux est planté sur un de ces blocs de basalte que nous avons signalés, ce qui leur donne encore plus l'apparence de joujoux de bois. — A la droite des trois bergers, on voit une énorme tête barbue à la bouche ouverte : la main de ce personnage, dont le reste du corps est caché, tient un petit fagot ou un faisceau. Est-ce le portrait d'un des sculpteurs, ou un berger, ou plutôt une figure du démon, ou du paganisme, frémissant de rage à l'aspect de Jésus naissant ? — Une tête à peu près semblable se voit au tympan de St-Vincent de Berne, sculpté vers la même époque et sans doute par des artistes de la même école, au milieu d'un des rochers qui remplissent l'enfer. — Si on admettait notre hypothèse, on pourrait reconnaître dans le petit personnage voisin, qui regarde le ciel en joignant les mains, la personnification des hommes de bonne volonté, qui saluent la venue du Messie : ainsi d'un côté, les païens endurcis qui vont être vaincus ; de

1. 2e partie. — Voyez la 1re partie, p. 292.

2. Ce système de plusieurs plans, assez rare dans les sculptures du moyen âge, se retrouve au tympan de la porte de Berne, dont nous avons déjà signalé les analogies avec notre portail et aussi à la porte sud d'Ulm.

l'autre, les futurs chrétiens qui commencent à espérer : cette antithèse serait assez dans le goût du XIVe siècle.

122. — S. Joseph, coiffé d'une sorte de toque, agenouillé devant la crèche, y prend (ou y dépose) l'Enfant Jésus emmail-

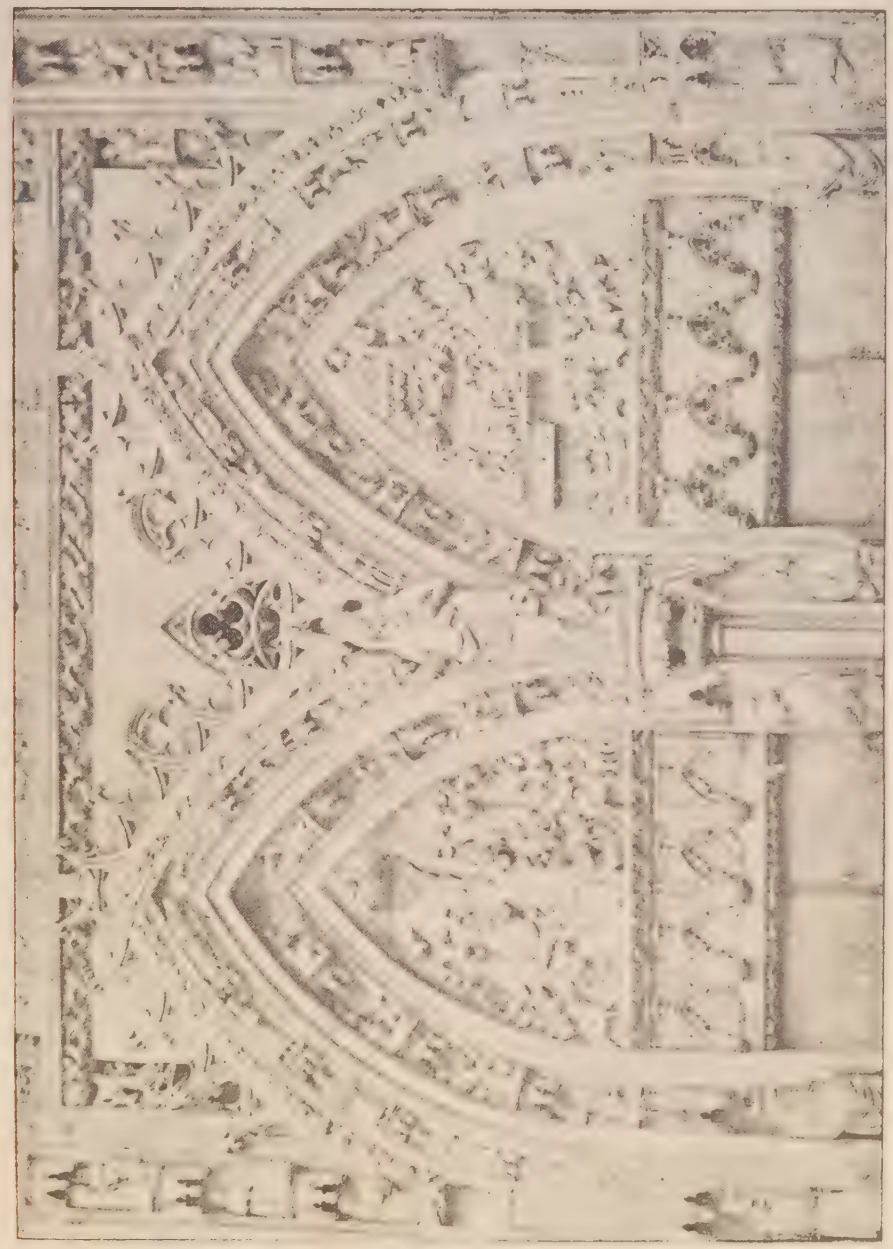


Fig. 4. Détails de la porte occidentale de Saint-Thibault.

loté. C'est du moins ainsi que nous croyons pouvoir interpréter cette scène, dont certains détails sont peu distincts. — Bien que ce sujet et le suivant aient pour théâtre

commun l'étable, dont le petit toit percé d'une cheminée ou d'une lucarne, surmonte toute cette partie du bas-relief, nous devons les séparer, car autrement nous trouverions dans la même scène deux Enfants Jésus.

123. — L'Adoration des mages. — L'étoile s'est arrêtée et posée sur le toit de l'étable. Dans l'étable même, la Vierge est à demi couchée dans un petit lit (1), au-dessus duquel paraissent les têtes de l'âne et du bœuf, qui se retourne pour manger au râtelier ; sur les pieds de Marie, est assis, au bout du lit, le petit Jésus, mignon et frisé, vêtu d'une courte robe et ayant à peu près la taille d'un enfant de deux ans ; en souriant, il tient le coffret d'or qui lui est offert par le premier des mages, agenouillé devant lui, et le bénit. Ce roi, à la ceinture duquel est pendue une épée, a déposé à terre sa couronne et, prosterné, il caresse les pieds de l'Enfant. Au second plan, trois serviteurs, debout, dont l'un tient par la bride le cheval du mage.— Immédiatement derrière, le second roi, couronné, et barbu comme le précédent, descend de cheval ; il a encore un pied dans l'étrier, et tient à la main une sorte de ciboire qui renferme l'encens. Au second plan, un soldat armé de pied en cap. — Derrière ce groupe, le cortège continue, dégringolant comme d'un chemin creux, tout le long de la voussure : ce sont d'abord deux hérauts à cheval (2), bizarrement accoutrés, sonnant de longues trompettes droites ; derrière eux s'entrevoit un autre cavalier ; puis le troisième mage, jeune, imberbe, aux cheveux frisés, couronné et cuirassé ; dressé sur ses étriers, il porte à la main le ciboire fermé, rempli de myrrhe. — Derrière, ou plutôt au-dessus de lui, tant est raide la pente que descend le cortège, viennent d'abord, marchant de front, deux cavaliers tout bardés de fer, avec casque conique et cuirasse, reliés ensemble par un tissu de mailles; enfin, fermant la marche, deux cavaliers encore, dont l'un très mutilé ; l'autre est un chevalier barbu, casqué, mais sans cotte de mailles et moins pesamment armé que les précédents.

Tympan de gauche. — Faisant pendant à la Nativité, ce bas-relief nous montre, en une seule scène, la mort du Christ. Les groupes sont ici disposés avec plus d'art, et l'exécution semble moins naïve qu'au tableau précédent.

124. — Jésus meurt sur la croix: la tête couronnée d'épines, les pieds cloués l'un sur l'autre; cette figure admirable d'expression ne diffère en rien de nos plus beaux Crucifix modernes.

125-126. — De chaque côté de la Croix, un ange adorateur à genoux sur une nuée, élève dans ses mains un calice pour recueillir les gouttes de sang qui coulent des mains transpercées du Sauveur. Sous ces nuées, deux anges, plus petits, apparaissent à mi-corps.

127. — Un ange, sortant à mi-corps d'un nuage, au sommet de la Croix, déploie entre ses bras une banderole avec l'inscription I. N. R. I. ordinairement fixée à la croix elle-même.

128. — Le bon larron, dont la tête est extrêmement mutilée, est attaché à une croix, moins haute que celle de Jésus. Ses jambes sont repliées, et un soldat monté à une échelle appliquée au bras de la croix, les lui brise pour l'achever; un ange descend du ciel, au-dessus de sa tête, pour recueillir son âme rachetée. Au pied de l'échelle, trois cavaliers.

1. De même à Fribourg-en-Brisgau.

2. Tous ces chevaux ont l'encolure protégée par une pièce de mailles, allant de leurs oreilles jusqu'à la selle : harnachement de guerre usité à la fin du moyen âge.

129. — Le mauvais larron, placé de même, de l'autre côté du Christ [1]. Même détail qu'au n° 128. Si la partie supérieure du tableau n'était pas mutilée, nous verrions sans doute un démon venant chercher l'âme du pécheur impénitent.

130. — Au pied de la croix, se tient un groupe de cavaliers aux casques bizarres et variés ; parmi eux doit se trouver Longin, s'apprêtant à percer le côté de Jésus. Ils sont suivis d'autres personnages qui paraissent être des Juifs, car ils sont vêtus à l'orientale, coiffés de toques fantaisistes et armés simplement d'une courte épée ; leur chef, à la tête barbue, se retourne vers son suivant et semble lui dire, en montrant du doigt le Christ: « Cet homme était vraiment Fils de Dieu ! »

131. — Les soldats jouent aux dés sur une table improvisée, la robe sans couture de Jésus, que l'un d'eux porte sur l'épaule. Au premier plan, un de ces mercenaires, assis, rit aux éclats, soit parce que la chance l'a favorisé, soit plutôt parce qu'il voit deux de ses camarades se disputant et s'arrachant la barbe à la suite d'un coup de dés douteux.

132. — Le groupe des Saintes Femmes. — Au pied de la croix de Jésus, Madeleine, élevant ses mains jointes, est prosternée; à terre, près d'elle, est un vase de parfums. — A ses côtés, la Vierge, que S. Jean cherche vainement à soutenir, tombe en pâmoison dans les bras d'une Sainte Femme assise à terre. — Derrière ce groupe est un cavalier, sans doute un centurion, armé de pied en cap.

1. Le plus souvent, sur les portes du moyen âge, le Christ en croix est représenté seul ; pourtant on trouve les deux larrons, accompagnés d'un ange et d'un démon, dès le XIIe siècle à St-Pons (Hérault). Au XIIIe et surtout au XIVe siècle, les exemples sont nombreux.

Voussure des tympans inférieurs.

NOUS retrouvons ici, au cordon intérieur, des scènes de supplice : M. Ch. Grad croit y reconnaître les martyres des principaux Saints du rituel de Bâle, qui était autrefois suivi à Thann : ce n'est pas absolument exact, bien que, parmi les Saints que nous trouvons ici, la plupart soient compris dans ce rituel ; — à l'autre cordon se pressent d'autres Saints, particulièrement populaires en Alsace.

Premier cordon. — Baie de gauche :

133. — Un évêque est agenouillé, mitre en tête et mains jointes, attendant le coup fatal ; près de lui, deux exécuteurs, dont un, par derrière, le frappe d'une hache sur la tête. Ce saint passe pour être S. Mathieu.

134. — Ste Agnès est amenée par deux soldats devant le juge; celui-ci, vêtu comme un seigneur du XVe siècle, est assis.

135. — Supplice de S. Vit: le jeune martyr (il était âgé de douze ans) est plongé, nu, dans une chaudière remplie de poix bouillante, sous laquelle un bourreau, muni d'un soufflet, active le feu avec rage. Cependant le Saint, croisant les mains sur la poitrine, semble être comme en extase. A gauche se tient l'empereur Dioclétien, les bras croisés, présidant au supplice. — Ce même sujet est représenté sur un vitrail ancien de St-Thibault.

136. — Martyre de S. Jean-Baptiste : en haut sont assis à un festin le roi Hérode avec la reine et deux convives ; en avant, S. Jean, couvert de sa peau de chameau, est agenouillé devant l'exécuteur qui le désigne d'une main, tandis que de l'autre il tient son glaive. Hérodiade, couronnée (comme à la cathédrale de Rouen), porte le chef du Saint dans un plat.

137. — Supplice de S. Érasme: vêtu de ses ornements pontificaux, le martyr est

assis de face sur un siège. Deux bourreaux, armés de longues alènes, lui transpercent l'un le pouce de la main gauche, l'autre le pouce du pied gauche. Les traits du Saint expriment une souffrance extrême.

138. — Martyre de Ste Afra, vierge: elle est debout sur son bûcher, richement vêtue, une couronne placée sur ses longs cheveux; à sa droite, un bourreau, en attisant le bûcher, vient de se brûler et pousse des cris de douleur : détail plein de verve qui caractérise bien l'imagier de Thann. — Ste Afra est une Sainte particulièrement vénérée en Alsace : non loin d'Altkirch, une église lui est dédiée.

139. — S. Sébastien, nu, debout, tourne le dos à quatre soldats qui lui tirent des flèches à bout portant. — Ce Saint était jadis, à Thann, l'objet d'une vénération particulière. En 1422, le pape accorda des indulgences spéciales à cette dévotion dans l'église de Thann (1).

140. — S. Laurent est étendu sur son gril ; trois bourreaux attisent le brasier au-dessous, tandis que Décius, couronné, préside au supplice qu'il a ordonné. — S. Laurent avait autrefois un autel dans l'église St-Thibault ; son martyre, ainsi que celui de S. Sébastien, est représenté dans le grand vitrail du chœur.

Baie de droite.

141 — S. Étienne, agenouillé, prie les yeux levés au ciel, tandis que deux Juifs le lapident ; en arrière, un pharisien barbu semble encourager les bourreaux. — On remarquera que S. Étienne est ainsi placé symétriquement à S. Laurent : c'est une tradition des imagiers de mettre côte à côte les deux diacres martyrs, auxquels on adjoint parfois S. Vincent.

1. Cette bulle existe encore dans les archives de la mairie de Thann.

142. — Martyre de S. Léger : deux soldats d'Ebroïn maintiennent par derrière le saint évêque d'Autun, tandis que deux bourreaux, à l'aide d'une vrille de charpentier, lui crèvent les yeux.

143. — Ste Apollonie, couronnée d'un diadème, est assise et croise les bras sur sa poitrine ; deux bourreaux la martyrisent : l'un, tenant un ciseau sur lequel il frappe à coups de marteau, fait sauter les dents de la Sainte ; l'autre les saisit au moyen d'une pince. — Ste Apollonie était en grande vénération à Thann ; l'église des Franciscains lui était dédiée.

144. — Ste Odile est agenouillée, mains jointes, dans son costume de nonne, devant un autel recouvert d'une nappe et sur lequel brûle un cierge. Elle prie pour son père mourant, que l'on aperçoit près d'elle : c'est un vieillard barbu, vêtu d'une chemise et couché, les bras croisés sur sa poitrine. Un ange apparaît qui, de sa main, touche le bras du moribond, pour exprimer que la prière de Ste Odile a obtenu le salut de l'âme de son père. — Cette Sainte est la patronne de l'Alsace ; la chapelle de l'hôpital de Thann est placée sous son vocable.

145. — S. Emméran, barbu, est assis à demi nu sur une pierre : cette circonstance, ainsi que le nombre des trois bourreaux qui l'entourent, est conforme à la vieille tradition rapportée dans une vie des Saints imprimée en 1513 à Strasbourg. — Le premier des bourreaux, à la gauche du Saint, se tient debout, de face, sur un perron de deux marches ; d'une main il tient écarté le bras de S. Emméran, et de l'autre lui coupe les doigts de la main gauche ; le second, debout près du Saint, lui tranche sur sa propre cuisse les doigts de la main droite ; le troisième, assis à terre, appuie sur une pierre le pied du Saint, afin de lui couper les orteils avec un coutelas de boucher. La

physionomie de S. Emméran exprime une douleur profonde.

146 — L'ermite S. Antoine tourmenté dans le désert par les démons : le Saint, très barbu, est vêtu d'un froc de moine et d'une sorte de camail : il est agenouillé et prie, malgré les efforts de trois démons velus, à pieds de chèvre, qui, armés de massues, le frappent l'un au front, l'autre au côté. — Cette tentation de S. Antoine est une des plus anciennes que nous connaissions sur les portes d'église ; il est intéressant de constater qu'elle ne présente pas le caractère grotesque que se sont plu à lui donner les Callot et les Téniers : « le fidèle compagnon de S. Antoine » notamment paraît être une invention postérieure au XIVe siècle, car l'imagier de Thann, dont nous avons constaté çà et là l'esprit jovial, n'aurait pas négligé un accessoire aussi pittoresque.

147. — Martyre de Ste Lucie : la vierge, dépouillée de ses vêtements, debout, joint les mains ; un bourreau lui verse sur la chair, au moyen d'une grande cuiller, la poix bouillante qu'il puise dans une cuve cerclée posée sur un feu devant la martyre. Comme celle-ci résiste à ce tourment, le consul Paschase qu'on aperçoit au fond, couronné comme un roi, entre deux acolytes barbus, donne l'ordre de lui percer la gorge : un second bourreau, d'une main saisit déjà la tête de la victime et de l'autre brandit son glaive.

148. — S. Mathias, barbu, vêtu de la robe et du manteau, costume habituel des Apôtres, est à genoux, les mains croisées et liées ensemble ; déjà le bourreau abaisse sa hache sur la tête du martyr. Au fond de la scène se tient le persécuteur, coiffé d'un bonnet de fourrure, les mains posées sur le pommeau de son épée ; deux soldats sont debout à sa droite.

Second cordon. — Baie de gauche.

149. — Ste Hélène, ayant sur la tête, par-dessus son voile, la couronne d'épines, tient à la main la Vraie Croix, qu'elle a retrouvée sur le Calvaire. Cette figure, comme toutes les suivantes, est debout.

150. — Saint religieux, vêtu d'une robe sans ceinture, tenant dans la main droite une verge recourbée et dans la gauche un livre à demi ouvert : ce Saint passe pour être S. Benoît, mais on pourrait aussi reconnaître en lui l'un des moines fondateurs ou réformateurs d'Ordres, si nombreux au moyen âge en Alsace et sur les bords du Rhin : S. Morand, S. Fridolin, S. Gall, etc...

151. — S. Paul, ermite, à la longue barbe inculte, s'appuie sur un bâton ; il est vêtu d'une robe faite de racines tressées ; dans sa main gauche il tient un pain.

152. — Ermite imberbe, à la face ridée ; ses pieds et son torse, nus, sont très maigres, presque décharnés ; sa chevelure est extrêmement longue ; son vêtement est fait de feuilles. Près de lui, un ange lui présente la sainte Hostie. Albert Dürer et Hans Schäufelin ayant représenté de cette même manière S. Onuphre, on doit penser qu'il s'agit ici de ce Saint. Cependant la longueur des cheveux, jointe à l'absence de barbe, permettent de se demander si cet ermite n'est pas plutôt une femme ; ce serait alors Ste Marie l'Égyptienne ; mais en ce cas l'imagier, en nous montrant près d'elle un ange, aurait traité bien librement la légende, car c'est l'abbé S. Zosime qui, traversant le Jourdain en marchant sur les eaux, vint au jour de Pâques, apporter la communion à la Sainte.

153. — S. Augustin, en habits épiscopaux avec la mitre, l'aube, la chasuble, tient de la main droite sa crosse ; dans l'autre main il porte une aumônière contenant un livre.

— On trouve au musée de Colmar un autel sur lequel ce saint est représenté exactement de la même manière.

154. — Une sainte, couronnée, enfonce dans la gueule d'un dragon infernal une lance dont la hampe est terminée par une petite croix ; sans doute Ste Marguerite, qui vainquit de cette façon le démon. Bien qu'elle ne fût pas reine, on la représente parfois couronnée.

155. — L'empereur S. Henri II, barbu, couronné, vêtu d'une tunique de guerrier ; il tient à la main son sceptre et une petite église, reproduction très fantaisiste de la cathédrale de Bamberg fondée par lui.

156. — Évêque crossé et mitré, tenant de la main gauche un sudarium, et de la droite, levée en l'air, un poisson : c'est S. Ulrich, évêque d'Augsbourg, qui a converti Ste Afra : il est à ce titre très populaire sur les bords du Rhin, notamment à Bâle ; plusieurs villages de la contrée portent son nom.

Ici se termine le second cordon de la voussure: on remarquera qu'à cette baie, comme à l'autre, ce côté de la voussure comprend deux sujets de moins que le côté opposé : c'est qu'en effet ce cordon se prolonge aux ébrasements par une gorge moulurée, tandis qu'au trumeau il cesse d'exister.

Baie de droite.

157. — S. Maurice, complètement armé, vêtu d'une courte tunique ; son costume, qui veut être romain, se complète par un casque bizarre, précurseur de celui des anciens pompiers. Il tient en main une lance surmontée d'une petite croix. — S. Maurice, comme tous les martyrs de la légion thébaine, mis à mort dans le Valais, est très populaire sur les bords du Rhin : les ossements de ces martyrs sont d'ailleurs conservés à Cologne dans l'admirable église dédiée à l'un d'eux, S. Géréon.

158. — L'archange S. Michel, transperçant de sa lance le dragon infernal qui se tord à ses pieds.

159. — Un saint abbé crossé, en costume de pénitent, tenant dans sa main gauche une pierre. Ce saint passe pour être S. Jérôme; la pierre qu'il porte serait alors celle dont il se servait pour meurtrir son corps pendant ses tentations. — Mais nous préférerions voir ici S. Fridolin, fondateur du monastère de Säckingen, sur le Rhin, et apôtre de la Suisse, ou encore S. Gall, premier abbé du célèbre couvent qui porte son nom.

160. — Un saint évêque, mitre en tête, tenant sa crosse et bénissant : c'est S. Nicolas, patron d'une des premières églises de Thann.

161. — S. François, en costume de moine, nu-tête et tonsuré : les deux mains ouvertes en avant, il semble montrer ses stigmates.

162. — S. Georges, couvert d'une armure complète, mais coiffé, au lieu de casque, d'un bizarre bonnet de fourrure. — On remarquera qu'à la cathédrale de Bâle le même Saint porte aussi un haut bonnet orné de plumes, précurseur de ceux des houzards du XVIIIe siècle. — A sa ceinture est passé un poignard ; il tient de la main gauche son bouclier et de la droite un petit étendard dont la hampe est terminée par une croix. Il regarde à ses pieds une place aujourd'hui vide, où sans doute se trouvait le dragon dont il a triomphé.

163. — S. Bernard, fondateur de Cîteaux, tient à la main une crosse dans la volute de laquelle se montre un lis : allusion soit à la pureté de ce Saint, soit plutôt à la dévotion spéciale qu'il professait pour la Vierge. — La présence de S. Bernard se justifie aisément ici, car, par une bulle de 1422,

Thann obtint la faveur de célébrer solennellement sa fête.

164. — L'impératrice d'Allemagne, Ste Cunégonde, épouse de S. Henri II. — Enveloppée d'un large manteau, couronnée d'un diadème par-dessus son voile et son bandeau, elle tient à la main une croix grecque, en mémoire du fragment de la Vraie Croix dont elle fit présent à l'église de Bâle.

Linteaux. — Les linteaux des deux baies que nous venons d'examiner sont ornés chacun d'une arcature très riche de la toute dernière période du style gothique. Sous ces arcades sont des écussons que nous allons examiner.

165. — (Refait nouvellement). Écu aux armes de la ville de Thann (1), avec le sapin légendaire ; on retrouve cet écu sur les anciennes monnaies de la ville (2).

166. — (Refait nouvellement). Deux bars renversés d'or : ce sont les armes des comtes de Ferrette, premiers seigneurs de Thann (3).

167. — (Refait nouvellement). Aigle simple éployé : on retrouve ces armoiries au revers de certaines monnaies de Thann et aussi de Colmar: c'est l'aigle autrichien. En effet, après l'extinction de la maison comtale de Ferrette, Thann passa sous la domination des archiducs d'Autriche : c'est au cours de cette période que fut édifiée l'église de St-Thibault.

168. — (Refait nouvellement). Lion rampant, armoirie des barons de Reinach ; nous avons retrouvé sur les monnaies de Mulhouse du XVIIe siècle un lion semblable supportant l'écu de la ville.

169-170. — La forme des écus subsiste ; mais les armoiries ayant été effacées, on les a laissés tels lors de la restauration.

Les deux dernières petites arcades sont complètement vides : on ne peut affirmer qu'elles aient jamais abrité des écussons.

171. — *Trumeau.* — Au sommet d'une fine colonnette, dont le chapiteau dépasse le niveau des baies de la porte, la Vierge se tient debout, couronnée, par-dessus son voile, d'un diadème à fleurons. Elle porte, assis sur son bras, l'Enfant Jésus, nu-tête et sans nimbe, qui tient le globe dans une main et de l'autre caresse le menton de sa Mère. — La Vierge porte en outre un livre entr'ouvert. — Cette statue du XIVe siècle est très gracieuse, et peut soutenir la comparaison avec les plus belles Vierges de nos cathédrales.

172. — S. Thibault, évêque, aux cheveux frisés sous sa mitre brodée, tient sa crosse. — Un personnage minuscule, en costume de moine, au capuchon rabattu sur le dos, est agenouillé à ses pieds. On pourrait voir aussi dans ce personnage à genoux, soit un donateur, soit le serviteur du Saint qui apporta ses reliques en Alsace (voir page 292). — La tête de S. Thibault a été refaite nouvellement.

173. — Ste Catherine, couronnée, tient à la main un livre et une grande épée dont elle perce un petit personnage figurant sans doute le persécuteur renversé à ses pieds.

174. — *Ébrasements.* — S. Amarin, moine à longue barbe, nu-tête, s'appuie sur un gros bâton de voyage. — La moitié de la tête a été restaurée.

175. — S. Léonard, abbé : imberbe, tête nue, il porte un costume de moine. De sa

1. Voir page 292 l'histoire de la fondation de Thann et la signification de ce sapin dans les armes de la ville.

2. Thann obtint en 1387, des archiducs d'Autriche, le droit de battre monnaie; ses écus représentent généralement, sur une face, l'image de S. Théobald ; sur l'autre, les armes de la ville.

3. Plus anciennement, la maison de Ferrette (en allemand « Pfirt »), avait pour armes un buste de femme habillé de gueules, couronné d'or.

main gauche il tient une chaîne dont l'autre extrémité est fixée au cou d'un captif agenouillé, mains jointes, sur le sommet d'une tour. — On raconte en effet que le vicomte de Limoges avait fait sceller à une tour de son château une lourde chaîne à laquelle il attachait par le cou les criminels. Or un serviteur de S. Léonard, ayant été par erreur ainsi enchaîné, invoqua son patron mort depuis quelque temps, et celui-ci le délivra miraculeusement. Aussi ce Saint est-il invoqué par les captifs.

176. — Ste Barbe, vierge, couronnée, montre du doigt une sorte de tour carrée qu'elle tient à la main.

177. — Ste Apolline ou Apollonie, couronnée, tient sur un linge une énorme dent, en mémoire de son martyre : le persécuteur lui fit en effet briser les dents à coups de maillet.

Suite du mur de la façade.

178. — S. Georges, en costume de chevalier complètement adoubé : casque conique, brassards, jambières, cotte de mailles, etc... Debout, il transperce de sa lance la gueule du dragon infernal, qui se tord à ses pieds. Cette statue est fort belle : elle a un peu de la majestueuse énergie du S. Michel de Frémiet.

On remarquera que, de l'autre côté de la porte, la place symétrique à celle occupée par S. Georges est vide et paraît n'avoir jamais été décorée d'aucune figure.

179. — (Statue neuve). Ste Claire, en costume de religieuse, tenant à la main une chapelle ou peut-être un reliquaire.

180 — (Statue neuve). Ste Agathe, vierge, au-dessus d'un petit brasier : elle subit en effet le supplice du feu, et c'est pour cette raison qu'on l'invoque communément contre l'incendie.

181. — (Statue neuve). S. Édouard, roi d'Angleterre, ne refusait jamais l'aumône à ceux qui la lui demandaient au nom de S. Jean. Un jour, imploré au nom de ce Saint par un pèlerin, il lui donna sa bague, n'ayant pas sa bourse sur lui. Or le prétendu pèlerin était S. Jean lui-même, qui, à quelque temps de là, rendit miraculeusement la bague au pieux monarque. — Nous le voyons ici en train de faire cette aumône. — On remarquera que la *Légende Dorée* rapporte la même tradition à propos du roi S. Edmond.

182. — (Statue neuve). S. Antoine de Padoue, jeune religieux, portant sur son bras l'Enfant Jésus et tenant à la main un rameau de feuillage. Inutile de faire remarquer que cette figure n'a aucune prétention d'ancienneté : si le saint franciscain, par sa vie, appartient au XIIIe siècle, on doit reconnaître que son culte s'est développé seulement à une époque assez récente et que les sculpteurs de notre porte, au XIVe siècle, devaient à peine connaître son nom.

183. — (Statue neuve). Moine au capuchon rabattu sur la tête ; les mains sont cachées sous ses manches ; entre les bras il tient une croix. Comme S. Antoine, il porte un chapelet pendu à sa ceinture. Ce doit être S. François d'Assise : cette figure nous suggère les mêmes réflexions que la précédente.

184. — S. Louis, imberbe, portant avec respect, sur un coussin, la couronne d'épines qu'il a reçue des infidèles et pour laquelle il a fait construire la Ste Chapelle. Contrairement aux représentations habituelles, le pieux roi tient ici une épée nue et est coiffé d'un casque sur lequel est posée sa couronne ; sans doute pour exprimer qu'il fit la guerre aux ennemis du Christ.

Sommet de la porte.

185. — Le Christ, assis, le torse nu, montrant ses plaies. Comme nous l'avons dit ci-

dessus, cette statue colossale (3 à 4 mètres de haut) occupait jadis le milieu d'une rangée de sept statues ou groupes ; placée un peu en retrait du plan de la porte, elle a seule trouvé grâce devant l'architecte chargé de la restauration.

Nous n'avons pu englober dans notre schéma les autres figures qui, plus éloignées de la porte, concourent aussi à l'ornementation de cette belle façade. Nous croyons néanmoins devoir les signaler rapidement.

Au sommet du pignon, debout sur un socle décoré d'une figure de femme nue, symbolisant peut-être le vice, se montre l'évêque S. Thibault, patron de l'église et de la ville de Thann. — De chaque côté du Saint, deux pèlerins, un homme et une femme, agenouillés.

Sur le mur de la façade, à gauche, en continuant au delà du N° 181, nous trouvons successivement :

S. Augustin, tenant la crosse d'évêque d'Hippone, et un cœur enflammé ; sur son livre, on lit le titre de son ouvrage : *Civitas Dei.*

S. Jérôme, en costume de cardinal ; près de lui est son lion ; on lit sur son livre : *Biblia sacra :* c'est la Sainte Bible qu'il a traduite.

Un saint évêque tenant la crosse et un marteau : c'est S. Éloi, patron des mécaniciens, nombreux à Thann.

S. Luc, imberbe ; près de lui le bœuf ; — il est le patron des dessinateurs également nombreux dans la ville.

Au-dessus de ces Saints, S. Christophe portant sur son épaule l'Enfant Jésus.

En outre, de ce côté, nous trouvons une Sainte couronnée, près de laquelle est une urne : c'est Ste Madeleine avec le vase d'albâtre contenant les parfums dont elle oignit Jésus ; — une autre Sainte, également couronnée, tenant à la main trois flèches : Ste Ursule, fille de roi, qui fut tuée à coups de flèches, avec les onze mille vierges, ses compagnes.

De l'autre côté de la porte, au delà de S. Louis (N° 184), nous voyons Ste Cécile, portant une palme et un petit orgue.

Partie purement ornementale.

A. Galerie (déjà signalée et critiquée dans la description générale de la porte, page 295) imaginée de toutes pièces par l'architecte chargé de la restauration, à la place de six statues ou groupes qui entouraient le Christ central. Ce sont de grêles colonnettes aux chapiteaux feuillagés, entre lesquelles s'ouvrent de très petites arcatures trilobées surmontées de gâbles triangulaires. — Au-dessus des chapiteaux la colonne se reforme, plus épaisse et carrée, et se termine par un haut clocheton à crochets, d'aspect un peu lourd. Deux particularités viennent rompre l'harmonie de cette décoration : d'abord, près de chaque extrémité, un petit saillant de la balustrade ; ensuite la grande archivolte de la porte qui coupe toute la partie médiane de la galerie ; l'architecte a bien relevé cette partie le long de l'archivolte ; mais on ne voit plus les fûts des colonnes, et les clochetons, qui seuls se montrent, paraissent, faute de ce support indispensable, alourdis et illogiques à cette place.

B. — Large rinceau de vigne remplissant une gorge profonde qui limite inférieurement le tympan principal.

C. — Redans très saillants, complètement découpés à jour et terminés par des fleurs de lis. Cette dentelle de pierre encadre extérieurement les archivoltes des deux baies de la porte. — Au-dessous de ces redans, le dernier cordon, ou filet de couronnement, est formé d'une guirlande

de feuilles frisées, affectant de place en place la forme de crochets.

D. — Entre le tympan principal et les archivoltes des baies jumelles, la muraille apparaissait nue: pour masquer cette nudité, l'architecte y a ménagé trois petits oculi polygonaux à côtés arrondis, d'une assez pauvre invention ; celui du milieu, plus grand, est seul ouvert ; les deux autres sont aveugles et constituent en réalité un simple placage.

E. — Le chapiteau de la colonne du trumeau devait être mince à sa partie inférieure pour se rattacher à la colonne, et très large au sommet pour former le socle de la grande statue de la Vierge (N° 171). Cette difficulté a été élégamment résolue au moyen de deux étages de guirlandes de feuilles superposées sur le chapiteau, dont elles augmentent progressivement la largeur.

F. — Après le N° 164, nous avons déjà mentionné ces arcatures qui décorent le linteau des baies jumelles. Elles sont formées de lancettes très arrondies, subdivisées à l'intérieur en plusieurs lobes tréflés; chacune est couronnée par un épais fleuron, et séparée de la suivante par deux petits clochetons ; les écoinçons sont décorés de petits panneaux. — L'ensemble est très gracieux ; certains détails font déjà pressentir l'art de la Renaissance.

G. — Dais surmontant les statues de l'ébrasement de gauche et du trumeau : ils sont ouverts sur deux faces par une arcade trilobée surmontée d'un fronton triangulaire à rampants munis de crochets.

G'. — Les dais des statues de l'ébrasement droit sont au contraire très riches, surtout celui de l'extérieur, qui est ouvert sur trois faces et décoré de six petites statuettes. Ces deux dais sont, sauf quelques variantes, du même type que les arcatures F du linteau voisin.

H. — Chapiteaux ornés de deux rangées de feuillage se surplombant : c'est à peu près le même modèle qu'en E ; mais ici ce n'est qu'un mode d'ornementation, tandis que là c'était un artifice ingénieux pour élargir la corbeille du chapiteau.

I. — Petites arcades ogivales prises dans l'épaisseur du mur; au-dessous est une petite rosace à jour et un arc plein cintre à petits crochets qui délimite l'ouverture même de l'arcature. L'ensemble forme une sorte de dais sans saillie extérieure, qui semble appeler la présence d'une statue. Il ne paraît pas cependant qu'il y en ait jamais eu sous l'arcade de droite.

J. — Gargouille (neuve) : chèvre.

K. — » » : cheval.

L. — Piédouches ornés de moulures très simples, terminées au sommet en forme d'ogives.

II. — PORTAIL SEPTENTRIONAL.

A DEUX pas de la porte occidentale, et s'ouvrant comme elle tout au bas de la nef, mais dans le mur du Nord, se trouve la porte que nous allons rapidement analyser.

Sans présenter l'intérêt iconographique, ni la richesse luxuriante de sa rivale, elle ferait encore honneur à bien des cathédrales: c'est en effet un des portails les plus curieux de l'époque de transition : les archivoltes, tant du porche que de la porte même, les résilles de la verrière n'accusent presque plus la brisure centrale ; les baies jumelles de l'entrée sont surbaissées en anse de panier, mais tous les détails d'ornementation sont purement gothiques. Et tandis que les architectes de ce temps, cherchant leur voie entre les procédés de l'art flam-

boyant épuisé par ses propres excès, et les essais encore timides d'où devait sortir la Renaissance, n'ont produit en général que des œuvres bizarres et chargées, notre portail au contraire se distingue par une rare élégance, qu'il doit sans doute à la franchise

Fig. 5. — Porte septentrionale de l'église Saint-Thibault.

de son parti-pris : il unit à la pureté des lignes de la Renaissance la richesse d'exécution de l'art gothique à son apogée, et peut soutenir la comparaison avec les meilleures productions de l'un et de l'autre style.

1. — La Vierge, debout, une couronne

fleuronnée posée sur ses cheveux ondulés, tient assis sur son bras gauche l'Enfant Jésus à demi nu, qui joue avec un oiseau. De la main droite, Marie porte un rameau de lis en fleur. — Ce type de l'Enfant à l'oiseau, bien que fréquent dans les tableaux des primitifs, est très rare sur les portes d'église du moyen âge.

2. — S. Jean-Baptiste, aux cheveux frisés et à la barbe presque inculte, est debout ; il porte l'Agneau de Dieu. Pour tout vêtement il a une peau de quadrupède, tout entière et dont la tête tombe au-dessous de ses genoux ; les bras et les jambes sont nus.

3. — L'évêque S. Thibault, coiffé d'une mitre brodée, tient en main sa crosse, beaucoup plus finement ouvragée que la plupart des crosses sculptées en pierre. De la main il semble accueillir deux minuscules pèlerins, ou donateurs, qui, leur chapeau rabattu sur leur dos, mains jointes, s'agenouillent à ses pieds avec un air de ferveur presque amusant chez de si petits bonshommes.

4. — Ste Marguerite, couronnée, foule aux pieds le dragon infernal.

5. — S. Ulrich, évêque d'Augsbourg, dont le costume et la pose sont presque pareils à ceux du N° 3. Des deux donateurs agenouillés à ses pieds, l'un est pour ainsi dire couché à terre.

6. — Un seigneur, imberbe, nu-tête, vêtu d'une robe courte bordée d'un galon, s'appuie sur une sorte de canne dont la partie supérieure est brisée et qui, dans son état primitif, pouvait être une lance ou un bâton de commandement. De la main gauche, il tient des grappes de raisin. Cet emblème caractérise S. Morand, qui, selon la légende, aurait passé tout un carême sans autre nourriture qu'une grappe de raisin : c'est en raison de cette circonstance que les vignerons du Sundgau l'honorent comme leur patron ; mais nous nous demandons pourquoi le Saint bénédictin d'Altkirch n'est pas représenté sous son costume monastique.

7. — S. Léon IX, pape ; sa tiare, au contraire de celles du XIIIe siècle, présente les trois couronnes superposées ; il tient à la main un reliquaire.

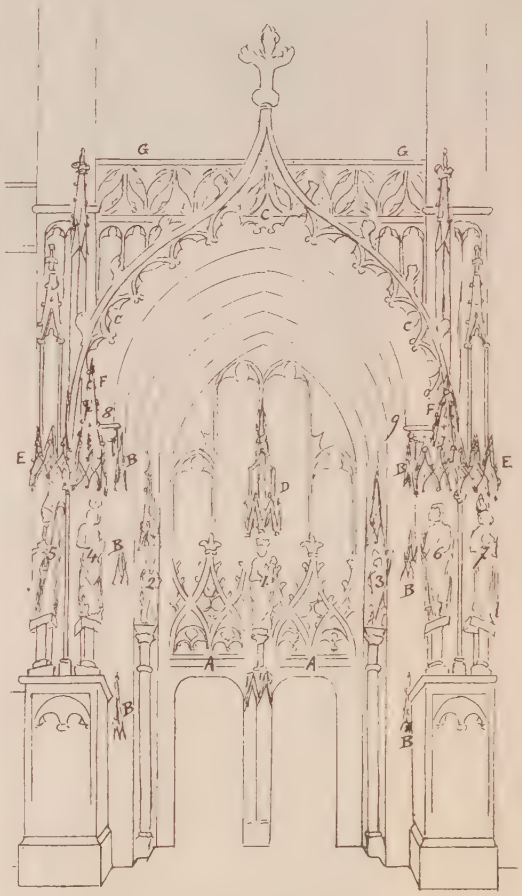


Fig. 6. — Schéma de la porte septentrionale.

On remarquera qu'aucune de ces statues n'est nimbée.

Partie purement ornementale.

AA. — Sorte de gâble, de dessin ultra-flamboyant à accolades, surmontant chacune des baies jumelles ; les rampants sont ornés de crochets, les intervalles des meneaux remplis par un réseau d'arcatures

ou de rosaces trilobées ; l'ensemble, couronné par de gros fleurons, forme comme un écran ajouré en avant de la verrière du fond du porche.

BB. — De chaque côté, à différentes hauteurs, trois petits dais indiquent l'emplacement de statues, qui paraissent n'avoir jamais été posées.

C. — La grande archivolte à accolade qui limite la baie du porche, projette à l'intérieur un feston de pierre formé de redans trilobés d'une admirable légèreté. En général nous aimons peu ces dentelles accrochées aux archivoltes, mais ici nous nous inclinons devant l'effet produit : ce feston donne de l'importance au filet de couronnement, et il cache en même temps la nudité de la voussure ; enfin, au sommet, il s'interrompt avec discrétion pour dégager la pointe de l'accolade.

D. — Dais de la statue du trumeau; c'est, en miniature, une véritable flèche de cathédrale, à trois étages ornés chacun d'arcatures trilobées supportées par des colonnettes.

E et F. — Dais des statues des piles du porche : riches dais polygonaux, dont les rampants à contre-ogive, ornés de crochets, s'entrecroisent pour former des arcatures trilobées et se rencontrent à la même hauteur pour s'épanouir en fleurons. Ceux marqués F, qui regardent l'intérieur du porche, sont surmontés d'un pinacle un peu lourd. Mais en arrière des uns et des autres, et paraissant les prolonger sur la face des piles du porche, s'élèvent des clochetons inégaux, très aigus, supportés par des colonnettes et atteignant le sommet du porche.

G. — Balustrade de la terrasse qui surmonte le porche : elle est ajourée selon un dessin fort gracieux assez répandu aux XIVe et XVe siècles.

G. Sanoner
Paris.

Note. — Cet article était déjà composé quand il a été donné tout récemment (août 1904) à l'auteur de visiter la cathédrale d'Ulm : il a été surpris de retrouver sur les portes de ce monument la plupart des particularités du portail de Thann. Ces traits communs, si nombreux et si caractéristiques, nous obligent à attribuer à la même école d'imagiers la décoration des deux édifices. Nous citerons notamment les ressemblances suivantes :

A. Au point de vue de la statuaire et de l'iconographie : — 1° Dieu donne des vêtements à Adam après le péché (n° 58 Thann ; porte ouest Ulm) ; 2° Marie et ses compagnes dans le temple ; Marie porte une offrande sur l'autel ; épisode de la verge fleurie (nos 96, 97 et 98, T ; p. sud U.) 3° portrait de l'imagier au-dessus de la crèche (n° 119 T. ; p. sud U.) 4° même cortège des mages descendant le long de la voussure ; mêmes piédestaux prismatiques des bergers (nos 123 et 121 T ; p. sud U.) 5° anges recueillant le sang de Jésus crucifié, soldats sur les échelles (n° 125 à 129 T. ; p. nord U.), etc.

B. Au point de vue de la construction. — 1° baies ogivales accolées, trumeau à plusieurs personnages (p. ouest Ulm) ; 2° deux tympans inférieurs historiés inscrits dans un tympan supérieur (p. sud U.), etc.

Mélanges.

Le style néo-classique et le nouveau Bruxelles.

LA reconstruction du palais royal et des musées de Bruxelles va se faire dans le style gréco-romain qu'affectionne le Souverain, dont on connaît les goûts grandioses, les concepts à la Louis XIV, inspirés de l'art pompeux des cours de l'ancien régime. Sous son impulsion, des quartiers pittoresques et vivants du vieux Bruxelles vont faire place à des ordonnances à la romaine, aussi froides que majestueuses, qu'admireront les étrangers en excursion, mais que désertera la vie de la cité. On peut ne pas partager cet idéal, on peut regretter, comme M. Ch. Buls ce qu'on appellerait de la mégalomanie, sauf le respect que l'on doit à un Souverain qui est, à bien des titres, le bienfaiteur du pays ; on comprend que l'architecte appelé à réaliser les volontés royales se complaise à ce qu'offre de grand et de fastueux la noble tâche confiée à son remarquable talent. Un écrivain officieux a entrepris de justifier devant le public un parti qui trouve sa principale raison d'être dans une auguste volonté. Cet avocat ne se contente pas de défendre la cause du néo-classicisme par des arguments de circonstance, il croit devoir ériger son goût en principe et jeter le blâme sur ceux qui ne trouvent pas que tout soit pour le mieux dans un Bruxelles-Versailles. Il estime que la Belgique aurait tort de ne pas rompre entièrement avec les traditions de son art national et traditionnel, absolument suranné selon lui. C'est dans la *Chronique des travaux publics* que nous trouvons son plaidoyer, qui ne manque pas d'être un peu paradoxal. Il peut se résumer à peu près en ces termes :

Un monument public ne peut être excentrique et tapageur ; or en dehors du gréco-romain, il n'y a pas d'architecture simple et grande, pas d'expression saine et logique de la vérité. Pour donner à la façade une allure rationnelle, il faut la revêtir de colonnades engagées. Le gothique et la Renaissance n'offrent à l'œil que profusion d'ornements bizarres exclusifs du « grand art ». Le style classique seul s'adapte bien à la vie moderne. La Renaissance flamande n'est d'ailleurs qu'une « interprétation rustique » *(sic)* de la Renaissance italienne et le gothique n'est bon que pour les églises ; il ne se conçoit d'ailleurs pas sans les donjons, les échauguettes, les machicoulis, les créneaux et les meurtrières, d'où il tire son pittoresque. Le style à platebande de l'antiquité est le seul qui convienne au climat belge, aux matériaux belges, aux programmes modernes, et, n'est-ce pas, « ce devrait être une vérité banale de dire qu'un édifice est construit pour le rôle qu'il est appelé à remplir » ?

« Si les amateurs de gothique n'aiment pas Guimard, c'est que leur éducation artistique ne les met pas à même de le comprendre. » — « Écoutons les professionnels, dont l'avis a plus de poids que celui des architectes amateurs. » Vous qui n'êtes pas de notre avis, vous n'y entendez rien. — Et cela suffit ! Assez de discussions comme cela ! Point à la ligne..

On pourrait croire que nous travestissons le morceau ; il faut que le lecteur puisse s'assurer par ses propres yeux que nous l'avons fidèlement résumé. C'est pourquoi nous le donnons ci-après avec quelques notes.

L. C.

Le Palais royal de Bruxelles (1).

LE style est gréco-romain ou classique, et les partisans du gothique et de la Renaissance flamande en ont fait un grief à l'artiste. Mais celui-ci estime qu'un monument public ne doit pas revêtir une excentricité tapageuse (2), qu'il doit être l'expression saine et logique de la vérité (3). La façade sera simple, homogène et exempte d'éléments inutiles (4), elle s'impose (5) par ses proportions et par sa masse et non par des détails injustifiables.

1. *Chronique des travaux publics*, 28 août 1904.

2. Tout style en dehors du gréco-romain est donc excentrique et tapageur ?

3. En quoi le gréco-romain est-il spécialement l'expression saine et logique de la vérité ?

4. Est-ce que les colonnades engagées ne sont pas des éléments inutiles ?

5. L'écrivain aura voulu dire : « elle impose par ses masses » ?

Le grand art est modeste et laisse supposer par sa simplicité que chacun puisse l'aborder sans grandes études [1]. Et ce n'est pas seulement vrai pour l'architecture : un discours simple et beau inspire aux naïfs cette pensée qu'ils seraient capables d'en faire autant. La profusion des ornements dans une façade correspond à l'abus du néologisme chez nos écrivains contemporains [2]. Mais l'ange du bizarre, dans aucun domaine artiste, n'a réussi encore à supplanter les muses de l'antique Hellade.

On a dit au Parlement que le gréco-romain n'était qu'un pastiche [3], que le style Guimard, comme on dit quelquefois, n'avait aucune originalité. Racine n'en a pas non plus, en ce sens qu'il s'inspire de Sophocle et d'Euripide [4]. Originalité est un mot servant d'habitude à couvrir l'inconséquence qui a présidé à l'étude des œuvres manquées. Il y a beau temps qu'on en a fait justice dans l'enseignement littéraire. Certes, il y a une bonne originalité, celle qui trouve une belle pensée que personne n'a eue, mais le style original, en littérature, c'est-à-dire le style qui fait reconnaître tel ou tel écrivain, est le résultat de ses défauts et non de ses qualités. La preuve est qu'on pastiche le plus facilement des écrivains qui ont le nom d'avoir le style plus original. Rien de plus aisé que d'écrire un caractère de La Bruyère ou une lettre de Madame de Sévigné, plus ressemblants que s'ils n'étaient pas en toc. Un conte de Voltaire est même faisable. Mais on ne pastiche pas Racine, ni Bossuet.

Le gréco-romain est le style classique ; il est l'expression la plus complète du grand art et a le mérite pratique de se prêter le mieux à l'emploi des matériaux de notre pays [5]. Sans doute, il est noble, austère, plutôt que gai, mais un monument public ne doit pas être fantaisiste. « On ne rit pas dans une école militaire [6] », disait Maquet pour expliquer le caractère sérieux de la façade qu'il a conçue pour l'édifice de l'avenue de la Renaissance.

C'est, au contraire, le gothique moderne et la Renaissance flamande qui pourraient plutôt être appelés des pastiches [7].

Nos esthètes les représentent comme nos styles nationaux, pour flatter notre amour-propre. Mais la Renaissance n'est qu'une interprétation rustique de la Renaissance italienne [8]. Le gothique n'est assurément pas d'invention belge. Il se prête aux édifices religieux [1], mais en abuser pour les bâtiments modernes témoigne d'un manque de logique que rien ne justifie. La façon de vivre, de construire était tout autre, au moyen âge que de nos jours. Donjons, échauguettes, machicoulis, créneaux et meurtrières d'où le gothique tire son pittoresque [2] sont aujourd'hui un non-sens. Et ce devrait être une vérité banale de dire qu'un édifice est construit pour le rôle qu'il est appelé à remplir. A la Maison du Roi, à Bruxelles, des employés de la Ville ont été frappés de cécité.

Sans doute, conservons avec un soin jaloux nos monuments gothiques. Cela coûte, du reste, assez cher pour nous ôter l'envie d'en édifier d'autres. L'église du Sablon, à Bruxelles, et l'hôtel de ville de Louvain, coûtent en ce moment à eux seuls pour leur restauration la bagatelle de trois millions [3], et ce n'est pas tout, car, quand on a fini d'un côté, il faut recommencer de l'autre, de sorte que la dépense est permanente.

Si les amateurs de gothique n'aiment pas Guimard, c'est que leur éducation artistique ne les met pas à même de le comprendre [4]. Ils ne saisissent pas l'ensemble d'une conception, mais seulement l'inspiration du hasard et le caprice de la fantaisie. Et cependant, en architecture, comme en musique, l'ensemble est tout. Toutes les parties si remarquables qu'elles soient, aboutissent à une cacophonie, si l'orchestration n'est pas bien faite.

Le gothique moderne n'a ni le caractère, ni le sentiment du gothique, parce que celui-ci était le reflet des mœurs du temps. Toutes les époques ont leurs conceptions artistiques et le palais de Bruxelles ne sera pas habité par le duc Jean II de Brabant [5], mais par le roi Léopold II qui y donnera des fêtes où les salons seront éclairés à la lumière électrique.

Paris et Rome, où domine le style classique, sont les plus belles villes du monde [6]. Ne nous laissons donc pas aller à un faux amour-propre. Écoutons les professionnels [7] dont l'avis a plus de poids que celui des architectes amateurs.

Tout ceci pour répondre quelques mots aux observations que le projet Maquet a provoquées à la Chambre et au Sénat.

La façade sera en pierre d'Euville, en pierre bleue et en pierre de Gobertange. Il n'y aura pas de maçonnerie apparente. On employera environ 8,000 m³ de pierres. Les fondations nécessiteront 30,000 m³ de maçonnerie.

1. Curieuse définition du grand art.
2. C'est à l'auteur de la Bourse de Bruxelles qu'il faut dire cela.
3. On a eu raison.
4. Racine parle français et pas grec.
5. Nous pensions jusqu'ici que le style classique était par excellence celui qui convient aux matériaux et au climat de la Grèce, à ses beaux marbres favorables comme son ciel au système de la platebande ; et que notre pays s'accommodait mieux, avec ses matériaux plus divisés et son climat pluvieux, des moyens si habiles créés par le moyen âge.
6. On a bien tort.
7. Allez-y ! Payez d'audace. Traitez de pastiches des constructions faites dans le style traditionnel, et d'originales celles qui sont copiées des édifices exotiques et vieux de milliers d'années.
8. Ceci est un sophisme. La renaissance flamande offre un fond traditionnel et local affecté d'une influence italienne, bien mal qualifiée « d'interprétation *rustique.* » Qu'est-ce qu'on veut dire par là ?

1. En quoi, s'il vous plaît, s'y prêterait-il exclusivement ?
2. Qui parle de faire aujourd'hui des machicoulis et des meurtrières ?
3. Et le Palais de Justice de Bruxelles ? Il est de la moitié du siècle dernier et son entretien coûte à ce que l'on assure plus de cent mille francs par an.
4. Et nul n'aura de l'esprit que « nous et nos amis ! »
5. Il ne sera pas habité non plus par Auguste.
6. Rome est une ville auguste par ses souvenirs et son histoire, comme par sa situation du centre de la chrétienté : elle n'est pas de premier ordre au point de vue de l'esthétique. Paris est la première ville du monde par sa valeur artistique ; mais parmi ses joyaux *N.-D. de Paris* et la *Ste-Chapelle* ne sont pas les moindres.
7. Tous les professionnels ne sont pas de votre avis.

A l'intérieur, on rétablira l'ancienne décoration du côté de la façade. Le grand escalier ne bouge pas, mais les escaliers de service donnant sur la façade sont modifiés et doivent l'être, c'est un vrai casse-cou ; il n'y a pas longtemps, le Roi est tombé sur les degrés; heureusement Sa Majesté ne s'est pas fait de mal.

Les bâtiments actuels du palais n'ont ni air, ni lumière; ils sont malsains, humides, pourris. On aurait peut-être mieux fait de se décider à jeter tout par terre, quitte à reconstruire sans y rien changer l'admirable escalier de Balat.

L'École gantoise de Saint-Luc et l'Exposition des travaux de ses élèves.

École Saint-Luc de Gand.

On lit dans le *Bien public* de Gand :

Un critique d'art distingué, actuellement en possession d'une chaire d'esthétique dans une École de Hautes Études, a complaisamment esquissé le tableau de notre art architectural présent ; dans ses notes, il cite deux douzaines de maîtres belges et se tait absolument sur l'École St-Luc : et je crois que c'est pure charité de sa part. Ailleurs, il y fait une allusion voilée, pour affirmer qu'elle ne demande à ses élèves que la copie de formes anciennes et qu'elle n'a produit que des pastiches assez médiocres [1].

La vérité, c'est que l'École St-Luc a préparé de longue main, depuis plus de trente ans, l'évolution irrésistible par laquelle est actuellement renovée notre architecture, car, pour une grande part, le néo-style n'est que du gothique déguisé.

Dépouillez les constructions dites « esthétiques », du moins les bonnes, de quelques fantaisies qui les gâtent, comme les *courbes serpentines, et les formes a priori*, et que restera-t-il d'intéressant, sinon l'emploi de matériaux apparents, la mise en évidence de la menuiserie et de la ferronnerie, l'usage de la flore stylisée et des essais de la polychromie ? Qu'est-ce que ces nouveautés, sinon l'envahissement du rationalisme médiéval (les Anglais disent préraphaéliste) agrémenté de caprices puérils ou charmants ?

Or, cette évolution, qui l'a préparée, un quart de siècle durant, avant la naissance de nos jeunes architectes ferus de leurs inventions ? C'est l'École St-Luc, qui avait demandé aux maîtres médiévaux les secrets de la saine construction et qui avait répandu les principes dans les Flandres antérieurement aux premiers essais de ceux-là qui ont eu la monumentale suffisance de s'adjuger le monopole de l'esthétique.

Nos amis ont pris pour point de départ de leurs études le moyen âge ; ils ont tiré leurs modèles classiques de nos monuments nationaux, qu'ils ont dessinés et restaurés, avant de se mettre à composer librement des édifices absolument modernes; et on les appelle des copistes! On trouve originaux et personnels ceux qui continuent les errements gréco-romains et alignent des colonnades doriques ou ioniques à perte de vue.

Nous estimons, nous, que les plus modernistes ne sont pas ceux qui inventent des formes abracadabrantes, mais ceux qui savent adapter à des programmes généreusement modernes des procédés techniques sages, fussent-ils traditionnels, et se servir des matériaux les plus nouveaux sans répudier les bons vieux moyens d'autrefois.

La tendance moderne et pratique de l'enseignement de l'École St-Luc est si accusée, qu'elle a pris de tout temps pour objectif de ses études les questions les plus vivantes qui se posaient dans le milieu gantois.

Aussi, cette fameuse transformation du centre de la ville de Gand, à laquelle M. Braun aura attaché son nom, ayant eu le mérite de prendre l'initiative de son exécution, qui l'a conçue, sinon l'École St-Luc? Il y a près de 15 ans que cette importante question était mise à l'étude dans un de ses concours de fin d'année.

Le *Courrier Belge* du 21 juin 1896 reproduit le projet, élaboré dès 1890, par l'élève Alph. Depauw, d'Ostende, pour la transformation des abords de la cathédrale St-Bavon, comprenant le dégagement du chœur et la construction d'un nouveau palais épiscopal. C'est d'ailleurs un des maîtres de St-Luc, le vénérable Auguste Van Assche, qui a conçu l'idée première des grands dégagements en voie d'accomplissement dans la *cuve* de Gand.

Quant à la restauration de la Halle aux draps, elle était l'objet d'une excellente étude de notre architecte provincial, M. Étienne Mortier, lorsqu'il était encore sur les bancs de l'académie St-Luc ; c'était, je crois, vers 1878, il y a plus d'un quart de siècle.

Le projet de cet élève plein de promesses (brillamment tenues) était de tous points excellent, peut-être supérieur à celui qui a été exécuté, car il ne comportait pas les lourds balcons, qu'à tort selon nous, on a mis au bas des flèches des tourelles. Depuis, l'étudiant est devenu un maître, dont on parle relativement peu, parce qu'il est modeste et ne fait partie d'aucune coterie ; mais l'avenir le placera très haut parmi les artistes de notre temps, notamment pour la part qu'il a prise à l'érection de l'Hôtel des Postes, et pour des restaurations consciencieuses.

Dans ses mains la nouvelle chapelle dite «Heilig Graf», près de Saint-Bavon, est devenue un bijou architectonique, et aucune restauration n'a été effectuée avec plus de talent et de clairvoyance que celle de la façade sud de la cathédrale et de ses dépendances.

Les blanches maquettes bientôt légendaires qui depuis tant d'années se succèdent dans les niches de l'Hôtel-de-Ville, de temps en temps inspectées par une Commission royale ou communale ou autre, attestent le désarroi de l'art de nos grands sculpteurs si artistes, mais parfois peu entendus en matière d'art monumental. L'une, emphatique

1. V. Fierens Gevaert, *Nouveaux essais d'art contemporain.*

et débordante, s'encadre mal dans son cadre, une autre s'y cambre avec trop de désinvolture, d'autres paraissent s'échapper d'un salon ou d'un boudoir. Il y a bien des années, — c'était, je crois, en 1896 — que ce délicat problème avait été résolu d'une manière satisfaisante par un élève de St-Luc, le sculpteur A. De Beule, dont les maquettes encore imparfaites au point de vue du caractère monumental, étaient de grand style tout de même et ont fait sensation naguère.

***

Mais revenons à l'exposition des travaux de cette année.

Le « Grand Prix » d'architecture se disputait sur un programme, auquel on reconnaîtra une parfaite modernité, sujet si neuf, que l'on devrait aller bien loin, à Krefeld, à Mulhouse ou à Manchester pour en trouver des modèles : il s'agissait d'élever sur un terrain de forme adventice très particulière, une école de tissage.

Les élèves, s'inspirant de constructions très modernes exécutées à Gand et des leçons techniques reçues à l'École, ont mis en œuvre tous les procédés les plus nouveaux. Le projet de M. Fr. Todt se distingue à ce dernier point de vue : l'emploi judicieux du ciment armé, l'usage si indiqué de fermes Raikem bien conditionnées, l'établissement d'une canalisation d'eau bien comprise, etc., le tout expliqué avec intelligence dans un rapport remarquable, fait de son projet une conception réalisable.

Toutefois quelques lacunes empêchaient de le considérer comme une œuvre maîtresse digne de la plus haute récompense.

Selon l'habitude, le même programme était imposé aux élèves de la septième année, où le jury s'est trouvé en présence de compétiteurs nombreux et méritants.

Le premier prix est partagé entre MM. A. Janssens et Osc. Bernaert.

Nous avons dit qu'on doit rendre à l'École cette justice qu'elle est de son temps, bien qu'elle s'attache à l'étude du passé ; elle a comme l'intuition des besoins de notre époque et de l'avenir. C'est encore, en effet, une louable préoccupation de modernité dans une œuvre nouvelle, soumise en toute convenance aux traditions artistiques locales, qui a dicté le sujet du concours de cette année.

Les étudiants de quatrième année avaient à élever une *maison de campagne*. Ici, nous nous trouvons en présence d'un charmant projet, que plus d'un maître signerait volontiers. C'est une gracieuse villa conçue par M. Carlos Thirion : elle est distribuée avec sagesse, d'un pittoresque piquant, d'une charmante couleur, d'un style bien wallon comme l'auteur.

M. E. Haché n'a pas moins mérité le deuxième prix avec une composition plus modeste, mais bien jolie, en son style flamand. Une mention honorable à M. Jos. Van de Velde qui ne pouvait entrer en lice avec des projets incomplets.

Dans la section de ferronnerie, M. H. Vanderlinden s'est fait remarquer par une série d'études sérieuses.

Les années inférieures d'architecture témoignent toutes de cette étonnante intensité de travail, dont l'École St-Luc a le monopole, grâce à d'excellentes méthodes et un art singulier d'entraînement. Il faut voir les études d'après d'anciens monuments, les études de projections obliques, les analyses des bâtiments et les éléments de constructions, etc., etc. Impossible de nous y arrêter, sans abuser de la place qui nous est accordée.

***

Dans la section de modelage, le concours pour le grand prix avait pour sujet le rendu, en bas-relief, d'une des sept œuvres de miséricorde : la visite des malades. M. Van de Capelle présente une intéressante composition qui manque toutefois de qualités maîtresses suffisantes requises par le jury, toujours sévère (on doit l'en louer), pour remporter la glorieuse médaille. Remarqué du même artiste de charmantes études inspirées de la cathédrale de Reims.

Le même sujet était imposé aux élèves de la septième année et M. Achille Moortgat a été plus heureux. Le groupe qui s'empresse autour du malade (parents, amis et serviteurs), mû en quelque sorte par un même souffle de charité, s'harmonise à des attitudes concordant à leur variété ; les figures sont nobles, et le style personnel de M. Van de Walle a mérité une mention honorable.

Le concours de la sixième année avait pour sujet : 1° le modelage d'une console avec figure accroupie et 2° de deux statues pour être exécutées en pierre. Le résultat obtenu par les deux concurrents est très satisfaisant : MM. De Visscher et Geeraert ont emporté un 1er prix.

En cinquième année (reproduction de la statue en bronze de saint François, à la cathédrale de Tolède), les concurrents avaient, en outre, à fournir des œuvres purement décoratives qui, en général, ont été fort bien comprises.

Combien plus difficile (et trop difficile) était un autre morceau demandé : l'étude d'une de ces bêtes fantastiques qui habitent les corniches de Notre-Dame de Paris : une sorte d'aigle saisissant dans ses serres une grappe de raisin. Il était ardu de donner la vie, le mouvement harmonique à cette chimère.

Il y a aussi des études remarquables dans la quatrième année. En somme, nous constatons avec plaisir que les jeunes sculpteurs sont dirigés avec entrain dans la voie de la sculpture décorative, de manière à devenir des praticiens habiles et artistes dont nous avons tant besoin.

Encore deux mots des travaux des peintres dont une grande partie n'a pu être exposée, faute de place à cause des nouvelles constructions en cours.

Nous remarquons en cinquième année une jolie interprétation de la statue bien connue du saint Hubert, de Louvain ; en quatrième année : un médaillon pour vitrail, qui représente une figure du Christ d'après le beau Dieu d'Amiens.

M. Dua, de la sixième année, fournit une bonne étude de vitraux, mais où les figures sont trop plastiques pour satisfaire aux exigences décoratives du métier.

Le plus beau morceau de la section de peinture est le projet de verrière de M. H. Coppejans, qui a remporté

le *Grand Prix*. Ce superbe carton représente, dans les quatre fenêtres de l'ancienne chapelle de l'hospice Sainte-Catherine à Gand, des épisodes se rattachant à l'histoire de la sainte et à la fondation de l'hospice.

L. C.

École Saint-Luc de Liége.

Nous lisons dans le *Bulletin des métiers d'art.*

Exposition des travaux des élèves. Il suffit d'avoir comparé l'exposition des travaux de ses cours supérieurs avec celle des œuvres d'institutions similaires restées fidèles aux vieilleries trop académiqnes, pour constater que du côté de Saint-Luc se révèlent de plus en plus la vie et la dignité, le travail régulier, persévérant et personnel, l'originalité vraie qui résulte de ce travail, et l'alliance heureuse du culte du progrès, et de l'emploi de ses nouveautés avec la fidélité aux meilleures traditions artistiques et nationales de nos plus habiles devanciers.

Les progrès notables du cours des arts décoratifs continuent à s'accentuer d'une manière évidente.

Ce qui attire particulièrement le regard, c'est le magnifique projet pour la décoration d'une église avec carton d'exécution d'un groupe représentant la Cène et une figure de saint Bonaventure en peinture murale faisant partie de cet excellent projet. Ce travail a valu à l'auteur, M. Colpa, la distinction très rare du *Grand Prix*.

Les cours de mobiliers, de modelage et de ferronnerie offrent aux visiteurs des projets aussi méritants que nombreux.

Signalons, en ferronnerie, les dessins de la première année : torchère, suspension de lanterne, qui ont valu à leurs auteurs, MM. P. Janss et D. Lahaye, un premier prix.

M. Z. Gobiet expose une copie très heureuse de la charmante statue de Notre-Dame de Hal, ainsi qu'une restauration bien réussie d'une noble statue de sainte Catherine.

En troisième année : M. D. Léonard qui obtient un premier prix pour ses belles études d'un mobilier complet de chambre à coucher.

En quatrième, M. L. Doering remporte un premier prix et M. J. Detilloux un deuxième pour la composition d'un mobilier complet de salle à manger.

***

Les travaux du cours d'architecture sont de nature à soutenir et à relever encore la réputation de l'école.

En huitième année, M. H. Séaux a produit un travail d'une supériorité marquée, un projet de Palais des Beaux-Arts. Sur un plan bien combiné, s'élève une riche façade. Un vrai sentiment artistique, une connaissance sûre de la construction, un crayon habile, un lavis charmant, se révèlent à l'œil le moins exercé.

En sixième année, un projet de « local pour société » a provoqué de bons travaux. Le premier prix est revenu à M. J. Ghobert, M. J. Barsin a obtenu le deuxième prix.

— Un projet de « Villa » avec dépendances, faisait l'objet du concours de la cinquième année. Deux premiers prix : MM. Clément et Thibeau, deux seconds prix : MM. Joslet et Wilkin, ont été donnés. Le très agréable projet de M. Clément d'Oneux nous offre une riante villa, sagement distribuée, pleine de pittoresque et de couleur.

Le projet de M. Thibeau attire les yeux par la manière calme dont il est rendu et témoigne d'une connaissance sûre de la construction. MM. Joslet et Wilkin font augurer des succès pour l'avenir.

Aux élèves de quatrième année était imposé un projet de « maison de commerce ». MM. Joassart et Thône ont obtenu le premier prix ; MM. Dehin et Fetu le deuxième prix.

L'École Saint-Luc de Schaerbeek-Bruxelles.

Pour terminer l'année scolaire, l'école Saint-Luc de Schaarbeek-Bruxelles a exposé des résultats très au-dessus de la moyenne. Les travaux des élèves de la section d'architecture dénoncent une rare élite de débutants. L'on sait combien le jury qui circule parmi les écoles Saint-Luc semble avoir à cœur de se montrer sévère. Il a fallu qu'à Bruxelles il se montrât prodigue de distinctions, à peine de renier l'esprit d'équité qui, avant tout, le gouverne. Le *Grand Prix* (huitième année) a été emporté par M. Eug. Hucq, dont les qualités de goût et de distinction ont déjà été signalées à nos lecteurs. En septième année (projet d'église) deux premiers prix, chose peu ordinaire, sont délivrés à MM. Diekschen et Lamy, et trois seconds : MM. Gustenhoven, Hegendorfer et Meulepas. En sixième année (local pour une société d'architecture) deux premiers prix encore à MM. Gosselin et Latteur, et un second à M. De Roi. MM. Herman Lemaire et Léon Van Criekinge emportent le premier prix en cinquième année (couvent), et un projet de maison communale vaut en quatrième année à MM. Lefever et Silly le premier prix encore.

Signalons comme particulièrement remarquable le projet d'église de M. Diekschen.

Sans être aussi remarquables que la section d'architecture, les classes de décoration sont pourtant fort intéressantes, et les classes de principes se montrent pleines d'ardeur.

Correspondance.

Italie.

Plaisance : Un tableau d'Antonello de Messine. — Messine : Découverte d'une mosaïque. — Berlin : Un tableau de Van der Goes. — San Severo (Toscane) : Vol d'une œuvre de Robbia. — Florence : Les tabernacles sur rue ; le David de Michel-Ange ; Nouvelles acquisitions des Musées ; Un tableau de Raphaël.

Plaisance. — Un Christ à la colonne.

LE musée civique conservait un *Christ à la colonne* qu'on soupçonnait être peint par Antonello de Messine. Le petit tableau, — il mesure 0m,38 sur 0m,48 — était surchargé de vernis ; le conservateur, le professeur G. Ferrari, prit le parti de le faire nettoyer ; alors apparut visiblement l'inscription :

1473 Antonellus messaneus me pinxit.

C'est un très bel ouvrage, il était jadis dans la chambre à coucher du palais que possédait à Plaisance le cardinal Alberoni (1664-1752), ministre du roi d'Espagne Philippe V. Du palais le tableau passa au collège Alberoni fondé par le cardinal et de là au musée civique. Sur aucun inventaire le tableau n'était attribué à Antonello.

Le peintre a signé plusieurs de ses tableaux, comme il l'a fait sur le *Christ à la colonne*, mais on trouve aussi son nom sous d'autres formes.

Antonello Messanensis; Antonellus de Antonio. Antonio était le père d'Antonello.

Il règne de grandes incertitudes sur la vie du célèbre peintre de Messine.

Vasari et après lui Siret et Müntz disent qu'Antonello est resté à Bruges jusqu'après la mort de J. Van Eyck, survenue en 1440. C'est une erreur démontrée à présent : Antonello n'est arrivé à Bruges qu'après la mort de Van Eyck ; ce n'est donc pas par ce peintre mais par un autre flamand qu'il a été initié à la peinture à l'huile telle qu'elle se pratiquait à Bruges.

Les biographes ne sont d'accord ni sur l'année de la naissance d'Antonello ni sur celle de sa mort.

Messine. — Découverte d'une mosaïque.

Sous une couche de stuc on a trouvé sur l'un des côtés de l'arc de l'abside du dôme, l'archange Gabriel à genoux dans l'attitude habituelle de l'Annonciation ; on s'est assuré que sur l'autre côté de l'arc existe la Vierge Marie, mais là le stuc n'a pas encore été levé.

On pense que ces mosaïques ont pour auteur le peintre mosaïste de Messine Francesco Giuffre, qui, par un contrat de 1534, s'était engagé à travailler précisément sur cette partie du Dôme.

Berlin. — Un tableau de Van der Goes.

On sait que l'Italie est le pays qui possède le plus grand nombre de peintures de Hugo Van der Goes. Ce nombre était de sept : il vient d'être diminué d'une unité, le tableau de la Galerie des Offices de Florence, *La Madone, l'Enfant et sainte Catherine* ayant été enlevé à Van der Goes et donné à de Bles dit Civetta (1480 1521).

En revanche le nombre total des tableaux de Van der Goes exposés dans les musées a été augmenté d'une pièce qui a trouvé sa place au musée de Berlin.

M. Bode, l'éminent directeur, en a fait l'acquisition à la succession de Marie Christine de Bourbon, veuve de l'infant Don Sébastien, mort en 1875.

Le tableau a été mis pendant quelque temps sous les yeux du public de Madrid, mais ne paraît pas avoir été apprécié : en dernier lieu il était à Pau.

Il mesure 2m,45 de long sur 0m,97 de haut.

La Madone est à genoux en adoration devant l'Enfant ; des bergers empressés se précipitent vers le nouveau-né ; deux prophètes en buste assistent à la scène d'un air tranquille.

L'acquisition de M. Bode est d'autant plus précieuse que dans toute l'Allemagne il n'y avait que deux Van der Goes : *Le cardinal Charles de Bourbon* à Nuremberg, et la *Madone avec l'Enfant* à Francfort.

San Severo. — Une œuvre robbianesque volée et retrouvée.

Au mois de janvier dernier, des voleurs pénétrèrent dans la chapelle de la S. S. Annunziata annexée à l'église San Severo à Legri près de Calenzano, non loin de Florence ; ils détachèrent

de la muraille un très important relief des Robbia et tentèrent de le vendre.

L'ouvrage représente la *Déposition du Christ ;* le corps du Rédempteur est soutenu par sainte Marie Madeleine et saint Jean ; dans le ciel un chœur d'anges.

Les figures, presque de grandeur réelle, sont émaillées de blanc et se détachent sur un fond bleu.

Le cadre est limité par une bordure de fruits, de feuilles et de fleurs coloriés d'après le naturel. Sur le soubassement se trouve l'inscription :

O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus.

Pour comprendre le sens de ces paroles il faut savoir que depuis le XVe siècle la *Déposition* était placée dans un tabernacle situé sur la voie publique. En 1890, on eut l'idée de la mettre dans la chapelle, probablement pour lui assurer une plus grande sécurité ; cette translation, contre laquelle la population fit entendre de vives réclamations, fut très probablement la cause du vol, dont la perpétration assez longue n'aurait pu s'accomplir en plein air dans une localité fréquentée.

Ce qu'il y a de singulier, c'est que ni l'administration, ni les photographes professionnels ne photographièrent une œuvre aussi importante, qui certainement est ou de Luca della Robbia ou d'Andrea.

Le défaut d'une reproduction rendait plus difficile la tâche de la police ; par hasard une dame anglaise, Miss Grahame, avait braqué son kodak sur la *Déposition* et obtenu une épreuve suffisante qui, dans une certaine mesure, a contribué à la recherche des voleurs et des recéleurs.

La *Déposition* a été retrouvée et les coupables voleurs et recéleurs, ont été sévèrement condamnés.

Florence. — Les Tabernacles sur rue.

Aucune ville d'Italie ne peut rivaliser, même de loin, avec Florence pour la quantité et la qualité des tabernacles, lunettes, statues et autres œuvres d'art exposés sur les voies publiques à la vue du passant.

C'est par centaines qu'il faut les compter et dans le nombre il en est des plus grands artistes florentins depuis le XIVe siècle. Malheureusement, ils sont en général mal entretenus.

L'Association pour la défense de l'ancien Florence, qui est la Société d'art la plus importante de Florence, a été saisie par un de ses membres d'une proposition ayant pour objet la protection des tabernacles, sous la présidence du prince Corsini. Le projet a été adopté (1).

Le David de Michel-Ange. — L'opéra de Sainte-Marie de la Fleur, la cathédrale de Florence, confia en 1464 au sculpteur et architecte Agostino Duccio un bloc de marbre de neuf brasses de haut ($5^m,22$) pour en tirer une statue colossale de prophète destinée à la décoration extérieure du Dôme.

Duccio était connu ; il avait travaillé avec succès à Venise, Rimini, Pérouse, mais il manqua le prophète.

L'opéra lui retira la commande ; c'était assez dans la coutume du XVe siècle ; Donatello subit une pareille mésaventure au sanctuaire d'Or San Michele ; mais cela ne tirait pas à conséquence, et Duccio continua à être demandé dans diverses parties de l'Italie. En 1501, Michel-Ange revint de Rome à Florence ; ce grand homme, alors âgé de vingt-quatre ans, avait déjà donné des preuves de son talent.

L'opéra lui remit le bloc de marbre ; Michel-Ange se mit à l'œuvre et donna aussitôt des preuves de ce caractère indépendant qui devait le faire souffrir dans sa longue carrière. Au lieu d'un prophète, il fit un David ; au lieu de placer la statue à la cathédrale, il obtint de la mettre sur la *ringhiera* du Palais de la Seigneurie ; comme argument, il avait dit : David a défendu le peuple d'Israël, il faut, par cette statue, donner un avertissement à ceux qui gouvernent Florence de le faire avec sagesse.

Vers 1846, on aperçut quelques fissures dans les jambes du David et aussitôt on songea à conjurer un péril qu'on tenait pour possible.

Divers moyens furent proposés alors et dans la suite :

1. C'est M. Gerspach qui est l'auteur de la proposition : nous savions que notre collaborateur s'occupait des tabernacles depuis plusieurs années. Il a fait une communication sur ce sujet au Congrès des sciences historiques de Rome en 1903. Nous publierons ce travail.

(Note de la Direction.)

Transport du marbre dans un lieu couvert ;
Mise à l'abri en place sous un édicule ;
Remplacement du marbre par le bronze.

Rien ne fut fait, sauf un moulage qui plus tard servit à la fonte de la statue de la colline de San Miniato, où elle fait un médiocre effet n'ayant pas été conçue pour le bronze et pour un pareil emplacement.

Enfin en 1873 on prit une résolution ferme.

La statue fut transportée dans une salle construite exprès à la Galerie de peinture de l'Académie ; on l'entoura des moulages des principaux ouvrages de Michel-Ange et la localité fut appelée la Tribune de David..

Le peuple de Florence, et par cela il faut entendre la population entière, fut mécontent de ne plus avoir sous les yeux, en permanence, son David.

La place de la Seigneurie souffrit dans son aspect séculaire, elle parut comme amputée d'un organe nécessaire ; j'ai ressenti deux fois une pareille impression ; ici d'abord, puis à Venise, après l'écroulement du campanile. Le municipe comprit la situation et promit qu'une copie en marbre

La Vierge et l'Enfant, par Luca della Robbia (1399-1482). Musée national de Florence. (Phot. Alinari.)

de la statue serait mise à la place de l'original, mais il ne fit rien.

L'an passé, le cercle d'artistes de Florence saisit le municipe de justes réclamations ; l'administration fit un de ces referendums très en usage au temps de la République florentine et consulta les diverses Sociétés d'art de la cité ; le vote fut favorable à une grande majorité.

Une Commission exécutive fut nommée, et une souscription est ouverte.

Sans aucun doute elle réussira.

Le *decoro publico* étant toujours cher aux Florentins, le David se dressera de nouveau sur la *ringhiera*, l'estrade de la façade du Palais d'où la Seigneurie de la République haranguait le peuple et proclamait les décrets.

Nouvelles acquisitions des musées de Florence.

Le musée national dit Bargello, déjà si riche en œuvres de Robbia, a acquis récemment un bas-relief de Luca (1399-1482) signalé par Vasari

Nous en donnons la reproduction ; il porteles initiales du pape Martin V, pontificat de 1417 à 1431.

* * *

La Vierge en adoration, par Filippino LIPPI (1459?-1505). Galerie des Offices de Florence. (Phot. ALINARI.)

Les personnages sont en couleur blanche sur un fond bleu. La bordure, selon l'habitude des Robbia, est coloriée d'après le naturel.

Ce magnifique ouvrage était placé contre une propriété particulière dans la rue populeuse de l'Agnolo, au-dessus d'une porte qui jadis donnait

accès à un séminaire fondé par le pape Martin V. Il a subi là quelques dégâts : après quoi il fut recouvert d'un réseau métallique. Maintenant il est à l'abri dans un musée, mais la translation a trouvé des opposants. Du moment où le relief a été enlevé de la place pour laquelle Luca l'avait créé, il eût été préférable, a-t-on dit, de le mettre dans une église, dans les conditions de hauteur et d'isolement à peu près semblables à celles de la Via de l'Agnolo.

Dans le monde des antiquaires amateurs et des collectionneurs étrangers, on ne cesse de répéter qu'il n'y a plus rien à faire en Italie, en fait d'achats, et cependant les musées ne cessent d'augmenter leurs collections, à ce point qu'il est plus juste de dire que l'Italie est inépuisable.

La galerie des Offices a eu la bonne fortune d'acheter une *Madone en adoration* de Filippino Lippi (1459 ?-1505) fort peu connue.

Si la reproduction de cette peinture donne une idée juste de la composition, elle ne peut faire comprendre le charme et la fraîcheur des colorations. Le ciel est d'un bleu pur qui s'éclaircit à l'horizon ; le paysage, détaillé avec précision, est bien celui que nous avons toujours sous les yeux dans les plaines du Valdarno. Il démontre une fois de plus que les peintres du XVe siècle avaient, quoiqu'on ne cesse de soutenir le contraire, le sentiment juste de la nature.

Filippino Lippi a été choisi pour achever, dans la chapelle Brancacci à l'église Carmine à Florence, les fresques commencées par Masaccio, et il s'est montré digne de la mission qui lui fut confiée. Il a laissé de nombreuses peintures, notamment l'*Apparition de la Vierge à saint Bernard* à la Badia de Florence, délicieux ouvrage bien connu et apprécié, et la *Madone et les Saints* dans la chapelle Tanai, à l'église San Spirito, trop négligée par les visiteurs et dont les importants tableaux d'autels sont médiocrement soignés.

Dans la cité de Prato, sur une maison lui appartenant, via Margherita, il a peint, en 1498, à fresque, un tabernacle en plein air : la Vierge couronnée par les Anges, avec les saints Antoine et Étienne, et les saintes Marguerite et Catherine. Cette peinture exquise est laissée dans le plus déplorable abandon : depuis longtemps déjà une partie a disparu et malgré les réclamations on ne se décide pas à la préserver ou à l'enlever, ce qui est dans le droit incontestable de l'administration.

Un tableau de Raphaël ? — Le marchand de tableaux anciens, Cromer, de Londres, prétend avoir découvert dans une maison particulière, un tableau de Raphaël représentant la Sainte Famille avec l'Enfant Jésus dans les bras de sa Mère.

Le tableau est très petit ; il ne mesure que 69 centimètres de long sur 26 de haut.

L'Enfant Jésus aurait des analogies avec l'Enfant du célèbre tableau *La Madone Sixtine* conservé au musée de Dresde.

Voici quelle serait l'histoire de cette peinture.

Elle a été acquise par le roi d'Angleterre Charles Ier en 1628 ; vendue par Cromwell, la collection royale fut dispersée et le petit tableau de Raphaël fut acquis pour la galerie royale d'Espagne. Il y resta jusqu'à l'époque des guerres de Napoléon ; il fut alors vendu avec d'autres tableaux de la collection pour subvenir aux frais des guerillas.

D'Espagne le tableau passa en Angleterre vers 1811.

Cromer offre deux mille cinquante francs à celui qui prouvera que le tableau n'est pas de Raphaël.

La proposition est singulière !

Jusqu'à présent c'était au propriétaire à démontrer l'authenticité d'un tableau qu'il met en vente ; de ce que personne, comme c'est probable, ne relèvera le défi de Cromer, cela ne prouvera nullement que la peinture est de Raphaël. Et si par hasard le défi est relevé, quel sera le juge de la controverse ?

GERSPACH.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 17 juin 1904.* — L'Académie décerne les prix suivants :

Prix Fould (de la valeur de 5,000 fr. et destiné à « récompenser le meilleur ouvrage sur l'histoire des arts du dessin »), partagé ainsi qu'il suit :

2,500 francs à M. G. Durand, pour sa *Monographie de l'église de Notre-Dame, cathédrale d'Amiens* (1) ; 2,500 francs à M. E. Bertaux, pour son étude : *L'Art dans l'Italie méridionale de la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou.*

M. D. Serruys signale une source ignorée jusqu'ici du capitulaire par lequel Charlemagne s'éleva contre le culte des images et que l'on désigne communément sous le nom de *Libri Carolini*. M. Serruys a retrouvé dans un ouvrage inédit de Nicéphore, patriarche de Constantinople, dont il annonce à l'Académie la publication prochaine, le texte original grec de certains témoignages invoqués par le capitulaire. Ces témoignages sont empruntés à des écrits de propagande iconoclaste composés à Byzance au VIIIe siècle. Ils furent sans doute envoyés en Occident par les empereurs de Byzance désireux de créer un dissentiment entre Rome et les Francs sur la question des images, ainsi qu'ils le tentèrent encore sous Louis le Débonnaire.

Séance du 1er juillet. — M. Clermont-Ganneau annonce la mort, en Syrie, du P. Paul de Saint-Aignan, archéologue, un des correspondants les plus zélés de l'Académie.

Sur la proposition de M. Sénart, une somme supplémentaire de 3,000 francs est accordée sur la fondation Benoît-Garnier, à M. Dufour, pour la continuation de ses travaux d'exploration archéologique en Indo-Chine, et particulièrement à Angkor.

M. Gauckler annonce à l'Académie qu'il vient de découvrir à Carthage, comme nous le disons plus loin en détail (voir la *Chronique*), le théâtre romain que l'on croyait détruit et qui existe, au contraire, tout entier, sous huit mètres de terre, à cent cinquante mètres au sud de l'Odéon déblayé par lui-même en 1900-1901. Une tranchée ouverte dans l'axe du monument a permis à M. Gauckler de reconnaître que l'édifice comportait quatre galeries concentriques superposées reliées par des escaliers voûtés et surmontées d'un portique à colonnades.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, Année 1902, p. 70.

Séance du 8 mai. — M. Berger présente une inscription bilingue punico-lybique qui vient d'être découverte à Dougga, dans les fouilles dirigées par M. Gauckler et conduites sur place par son adjoint, M. Sadoux. Ce texte, d'une importance capitale pour l'histoire de l'ancienne Afrique, est la dédicace d'un temple au roi numide Massinissa, dont il fait connaître la généalogie et les nombreux ancêtres rois ou suffètes. L'inscription se termine par le nom et la généalogie de l'architecte qui a construit le temple. M. S. Reinach annonce que l'abbé Arnaud d'Agnel vient de découvrir à Cuges (Bouches-du-Rhône), trois squelettes humains dans une grotte dite : « Trou des morts ». Les uns et les autres étaient dans l'attitude accroupie qui caractérise les plus anciennes inhumations préhistoriques.

Séance du 15 juillet. — M. Sénart analyse le rapport de M. Dufour, délégué de l'Académie à Angkor, relatif au déblayement du Rayon d'Angkor et Thom, et à la reproduction des sculptures qui décorent ce monument regardé comme le chef-d'œuvre de l'art Khur.

M. Homolle communique une lettre de M. Hollaux sur les fouilles de Délos.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 22 juin 1904.* — M. Marquet de Vasselot rouvre la discussion soulevée dans une précédente séance sur l'authenticité du portrait en émail de Jean Fouquet qui appartient au Louvre.

M. le commandant Mowat fait une communication sur une inscription grecque disposée en carré qui se trouve notamment sur un jeton de cuivre de provenance allemande, datée de 1572.

M. Lafaye communique en y ajoutant des observations des nouvelles archéologiques envoyées de Toulon, par M. Franchi Maulin.

Séance du 29 juin. — Le Président annonce la mort de M. Anatole de Barthélemy, membre de l'Institut, doyen des membres honoraires et rappelle les services exceptionnels par lui rendus pendant 60 ans à la Société.

La séance est levée en signe de deuil.

Séance du 6 juillet. — MM. le Dr Victor Nadet, André Lemoisne, H. Vasnier et Charles Buttin sont élus associés correspondants nationaux.

M. Michon entretient la société de différents objets en argent découverts en 1902 dans la Georgie occidentale.

M. Durand Greville fait une communication sur divers crucifiements des Musées des Offices, de Berlin, etc., qu'il croit pouvoir attribuer au peintre Hubert Van Eyck.

M. Chenon présente une peinture en forme de triptyque provenant d'une église berrichonne et qui porte la date de 1544. Le centre de la composition figure un crucifiement.

Séance du 13 juillet. — M. Ch. Ravaisson Mollien fait une communication sur diverses reproductions de la Joconde ; il croit pouvoir affirmer qu'on la voit près de Léonard de Vinci, à Suronno, dans le *Mariage de la Vierge* par B. Luini et montre que sa présence est en rapport avec le sujet principal de cette fresque.

M. Dimier revient sur la question de la petite galerie du Louvre.

M, Merlin communique au nom de M. Cagnat deux inscriptions latines récemment trouvées à Narbonne.

M. Durand Greville revient sur sa précédente communication relative à un tableau qu'il avait attribué à Hubert Van Eyck.

Séance du 20 juillet. — M. Michon lit un mémoire sur les trois stèles funéraires de l'ancien Cabinet de Cardin le Bret, à Donaueschingen.

M. Leprieur revient brièvement sur la question du diptyque de Melun, par Jean Fouquet, qu'il a pu examiner depuis la fermeture de l'Exposition des Primitifs français.

Congrès des Sociétés savantes à la Sorbonne. — La section d'archéologie a eu très peu à s'occuper d'archéologie monumentale, la numismatique et la sigillographie ayant, avec l'archéologie préhistorique, presque complètement absorbé le programme.

Signalons, dans la première séance, la communication de M. l'abbé Arnaud d'Agnel, sur les antiquités du musée du Sault (Vaucluse), tendant à prouver que les objets de bronze conservés à ce musée se rattachent à l'industrie du Nord, tandis que les objets de céramique, de source grecque, indiquent les relations de la région avec Massilia.

Dans la seconde séance, citons le mémoire présenté par M. L. Fevret sur quatre autels anépigraphes découverts à Dôle (Jura), et auxquels on veut attribuer une origine celtique et gallo-romaine; cette opinion appelle les plus expresses réserves de MM. Héron de Villefosse et Déchelette.

M. L. de Vesly, de Rouen, entretient la section de la découverte de cachettes monétaires retrouvées dans le département de la Seine-Inférieure, trésor comprenant 872 monnaies de grand bronze, dont les plus anciennes remontent à Vespasien et les dernières à Albin.

Dans la cinquième séance, M. É. Bonnet a donné lecture d'une étude sur les vestiges de l'architecture carolingienne dans le département de l'Hérault. Divers auteurs, parmi lesquels Prosper Mérimée, Jules Renouvier, Revoil et L. Noguier, ont assigné une date antérieure à l'an 1000 à toute une série d'églises de ce département, telles que celles de Saint-Guilhem-le-Désert, Loupéan, Quarante, Celleneuve, Espondeilhan. M. Bonnet pense, au contraire, qu'il ne reste presque rien des constructions antérieures au Xe siècle, les caractères architectoniques considérés comme carolingiens (petit appareil, feuilles de fougère, arcatures encorbellées, pilastres, dents de scie, absence de transept, cordons de Charlemagne) se retrouvant dans les monuments des XIe, XIIe et XIIIe siècles. Quant à la porte principale s'ouvrant sur le côté méridional, la cause de son existence doit être attribuée au désir de se garantir des vents violents du Nord-Ouest. M. Bonnet conclut que, à part quelques sculptures conservées dans les églises de Saint-Guilhem et de Sérignan, à part les substructions de la crypte de la cathédrale de Lodève et peut-être la crypte semi-circulaire de l'église Sainte-Aphrodise de Béziers, le département de l'Hérault ne possède aucun monument de l'époque carolingienne.

Dans cette même séance, M. P. Coquelle, de la Société des études historiques de Paris, auquel nous devions déjà une belle étude sur les clochers romans du Vexin français, offre une étude sur les portails du Vexin et du Puicerais.

Ces monuments si nombreux et variés de la partie occidentale de l'Ile-de-France appartiennent à deux séries. La plus ancienne, d'art roman primitif, est composée de portails à deux pieds-droits unis ou avec une petite imposte avec linteau souvent renforcé au centre, quelquefois orné de sculptures, ou encore avec un arc de décharge très peu saillant sur un tympan uni. La seconde série, de style roman parvenu à son apogée, comprend trente-cinq portails qui sont caractérisés par un jambage formé de ressauts rectangulaires ornés de colonnettes aux chapiteaux d'une grande variété. Les voussures sont de simples tores ou décorées de scènes animées. L'archivolte est souvent finement sculptée. Le tympan de Heaulme peut être cité comme étant le plus curieux (1).

1. D'après des notes de M. A. Besnard, dans l'*Architecture*.

Congrès de la Sorbonne. — *Réunion des délégués de la Société des Beaux-Arts.* Cette réunion a été ouverte le 5 avril dernier par l'allocution de bienvenue qu'a prononcée M. H. Havard.

La seconde séance a été inaugurée par un discours de M. Élie Porée, dont nous extrayons quelques considérations intéressantes. L'orateur a rappelé la série considérable des travaux des sessions précédentes.

Devant cette collection considérable de documents si patiemment et si intelligemment amassés par vous, dit-il, on se prend à regretter qu'une telle initiative n'ait pas été prise plus tôt. Mais les recherches que vous faites, ces monographies spéciales, ces analyses approfondies, méticuleuses sur les points particuliers, ce sont là des études relativement nouvelles, c'est le résultat d'un esprit critique nouveau. Nos pères, gardiens si jaloux des traditions politiques et morales, n'admettaient guère la tradition pour l'art. Toute forme vieillie, démodée et qui n'était plus en honneur, ne leur semblait pas respectable et n'était pas par eux respectée : on la dénaturait à plaisir, on la défigurait sans scrupule, quand on ne la sacrifiait pas tout à fait. Constamment, Messieurs, ne vous arrive-t-il pas de signaler ces évictions barbares qui se multiplièrent, très fréquentes, aux XVIIe et XVIIIe siècles? L'esthétique officielle eût alors volontiers condamné à mort — et exécuté — le passé glorieux de l'art, je puis dire tout notre art français :

« N'avez-vous pas remarqué ces points, ces petits ornements coupés et sans dessein suivi, enfin tous ces colifichets dont nos vieilles églises sont pleines? Voilà en architecture ce que les antithèses et autres jeux de mots sont dans l'éloquence. L'architecture grecque est bien plus simple ; elle n'admet que des ornements majestueux et naturels, on n'y voit rien que de grand, de proportionné, de mis en place. Cette architecture qu'on appelle gothique nous est venue des Arabes. Ces sortes d'esprits... n'ayant ni règle ni culture, ne pouvaient manquer de se jeter dans de fausses subtilités ; de là vient ce mauvais goût en toutes choses... Sophistes en raisonnements, amateurs de colifichets en architecture, inventeurs de pointe en poésie et en éloquence... Tout cela est du même génie. »

C'est ainsi que Fénelon, dans le second dialogue sur l'éloquence, parle de nos merveilleuses cathédrales gothiques.

Le temps est loin, où pareil langage pouvait venir sur les lèvres d'un homme d'esprit.

De même que le poète enchaîne son inspiration à un rythme exigeant et choisit un vocabulaire de métaphores et de gloses inédites, que le musicien cherche des harmonies et des combinaisons que le temps n'a pas usées et où brillent l'ardeur et la beauté de la jeunesse: de même les artistes s'ingénient à vaincre la nature, à l'assujettir à leurs caprices, à n'employer rien de vulgaire ou d'avili. Idéal différent de celui que nous constations tout à l'heure, lorsque la foi exaltée du moyen âge ne se servait que de la pierre et du bois, matières simples et communes, mais qui étaient ennoblies, réhabilitées par les proportions grandioses de l'architecture, par l'effort prodigieux du sculpteur. Ainsi l'art est l'expression suprême et infiniment variée d'un idéal, variable lui-même et que chacun de nous porte en soi, et cet idéal n'est en vérité qu'une sorte d'instinct où l'intelligence n'intervient pas, où se révèle une vertu mystérieuse, une forme supérieure à celle de l'organisme raisonnant. L'œuvre d'art, par cela même qu'elle est le prolongement, l'aboutissement de cet instinct naturel, l'image, pour reprendre les expressions de Taine, ne doit pas être déviée par l'idée toujours approximative malgré son apparente précision, elle doit être avant tout une production libre, naïve, sincère, toute de spontanéité. L'art ne doit pas mentir, il ne peut mentir qu'en se reniant lui-même. Mais ce reproche on ne saurait le faire à notre art français. La sincérité est une de nos qualités natives, caractéristiques. Puisque nous parlons de nous, laissez-moi vous citer encore une fois, pour terminer, une page de Ruskin qui connaissait bien la France, l'ayant parcourue en tous sens et pendant de longues années. Son appréciation sera beaucoup plus intéressante que tout ce que nous pourrions dire de nous-mêmes, en admettant notre impartialité :

« La sincérité et la flamme du Franc, il faut que je le répète avec insistance, car mes plus jeunes lecteurs ont été habitués à penser que les Français sont plus polis que sincères. Ils trouveront, s'ils approfondissent la matière, que la sincérité seule peut être policée, et que tout ce que nous reconnaissons de beauté, de délicatesse et de proportions dans les manières, le langage ou l'architecture des Français vient d'une pure sincérité de leur nature, que vous sentirez bientôt dans les créatures vivantes elles-mêmes, si vous les aimez ; et si vous comprenez sainement jusqu'à leurs pires fautes, vous verrez que leur Révolution elle-même fut une révolte contre les mensonges et la révolte de l'amour trahi. Jamais peuple ne fut si vainement loyal. »

Dans son discours d'ouverture de la séance du 7 avril, M. H. Stein s'est occupé de l'événement artistique du jour, l'exposition des « Primitifs » français. Après avoir rappelé les études remarquables de M. P. Müntz sur l'histoire de la peinture française, il en a lui-même esquissé cette histoire: en voici la partie principale :

Avant le XIVe siècle, les artistes employés par les souverains français aux travaux de peinture ne paraissent pas avoir reçu la qualification de « peintres du roi »; du moins aucun texte antérieur à 1304 ne mentionne cet office, et les comptes royaux, d'une brièveté si désespérante pour tout ce qui concerne les beaux-arts, sont muets là-dessus avant le règne de saint Louis. Assurément ces peintres étaient chargés comme leurs successeurs du XIVe siècle, de travaux parfois bien secondaires ; ils décorent des emblèmes et des berceaux royaux, mais on les voit aussi utiliser leurs talents à des œuvres plus sérieuses et plus durables, par exemple dans les maisons royales. En dehors d'eux, le hasard a bien révélé quelques noms d'artistes, la plupart moines ou attachés à des couvents. Vous vous souvenez, Messieurs, de ce contrat passé vers l'an 1100 entre un serf pratiquant la peinture, nommé Foulque, et l'abbé de Saint-Aubin d'Angers, celui-là même sous l'administration de qui furent élevées les belles arcades peintes et sculptées découvertes dans un massif de maçonnerie à la préfecture d'Angers ; le serf s'engage à faire tous les travaux de peinture dans le monastère, et en retour on promet divers avantages à l'artiste et à son fils, à la condition que ce dernier cultivera le même art que son père au profit du même monastère.

Mais les peintres de cette qualité nous échappent presque tous. Les noms qui ont survécu sont inscrits dans le *Dictionnaire des artistes français* de Bérard, auquel il convient de joindre les textes et les listes des *Archives de l'art français* et des *Archives historiques et littéraires.* Si vous y ajoutez les noms exhumés par la province, Port en Anjou, Girardot à Bourges, Grandmaison en Touraine, Douais en Languedoc, Maignien en Dauphiné, Maxe-Werly et Jacquot en Lorraine, Herluison en Orléanais, Rondot à Troyes et à Lyon, Dusevet et La Fons-Méli-

cocq en Picardie, et par vous-mêmes, Messieurs, dans nos congrès annuels, vous pourrez dresser aisément le bilan de nos connaissances sur ce point.

Que sont d'ailleurs ces listes en présence de ces monuments d'antan qui attestent la vigueur et le talent de nos artistes français du moyen âge? Pour l'époque carolingienne, nous avons, à défaut de monuments, des documents indiscutables : Hincmar faisant décorer la voûte de la cathédrale de Reims, Charlemagne parlant dans ses *capitulaires* du soin à donner aux peintures et faisant représenter ses victoires sur les murs de ses palais impériaux. Plus tard, ce sont de petits traités de l'art de la miniature que conservent encore nos bibliothèques, c'est le moine Théophile qui écrit sur l'art roman et la pratique de la peinture un ouvrage devenu classique et demeuré célèbre. De ces temps lointains nous possédons encore, à l'état malheureusement fragmentaire et souvent remanié, de précieux témoignages de notre peinture nationale. Qui de vous n'a admiré ces peintures murales de Saint-Savin en Poitou, de Germigny-des-Prés en Orléanais, de Saint-Philibert de Tournus, de Notre-Dame de Montmorillon, de Ponce en Maine, du Liget en Touraine, de Saint-Julien de Brioude, de Saint-Quiriace de Provins, du Puy, de Quevilly, de Saint-Désiré, pour n'en citer que quelques-unes? Sans fatigue et sans déplacement, vous avez d'ailleurs un moyen bien simple de faire avec elles plus ample connaissance : ouvrez le fort bon ouvrage de Laffillée et Gélis-Didot sur la peinture décorative en France jusqu'au XVIe siècle, où les reproductions sont notoirement d'une scrupuleuse fidélité. Vous y verrez comment dans des scènes telles que le « Massacre des innocents devant Hérode », « Joseph et Mme Putiphar », l'« Entrée dans Jérusalem », la « Fuite en Egypte », le « Couronnement de sainte Catherine », à côté d'étrangetés et de maladresses sans nombre, la sincérité du sujet est rendue avec une éloquence expressive qui peut soutenir toute comparaison avec les primitifs italiens et flamands, et qui n'a qu'un défaut, celui d'être insuffisamment connue

Le lendemain la séance s'est ouverte par un discours de M. A. Boserot. Son discours contient des conseils pour les érudits de plus en plus nombreux qui présentent des mémoires en Sorbonne. Il n'y a pas lieu que nous nous y arrêtions. Nous nous contenterons d'emprunter comme d'habitude le résumé de communication au rapport toujours si intéressant de M. H. Jouin, tout en en retranchant les passages relatifs aux sujets qui sortent de nos cadres. Ce rapport groupe les travaux selon la branche des arts qu'ils concernent. Il s'occupe d'abord d'architecture.

On a entendu *M. Bourde de la Rogerie*, correspondant du ministère à Quimper. Son travail a pour titre : *Notice sur un recueil de plans manuscrits d'édifices construits par les architectes de la compagnie de Jésus (1607-1672)*. C'est un chapitre à consulter par tous ceux qui voudront parler de l'architecture française au XVIIe siècle. La Compagnie de Jésus a compté dans ses rangs de très nombreux architectes parmi lesquels, plusieurs se sont acquis, à leur époque, un juste renom.

Notons une note de M. L. Scribe, sur des *Maisons de la Renaissance à Romorantin*. Ces demeures sont peu nombreuses, mais elles ont leur cachet, leur caractère, leur histoire. M. Scribe met discrètement en lumière les traits caractéristiques des édifices qui l'occupent.

Peu d'artistes de la Renaissance française sont plus populaires et moins connus que ne l'est Jean Goujon. Son nom jouit de toute notoriété. Sa *Diane d'Anet* et sa *Fontaine des Innocents* sont célèbres, mais le grand public s'en tient là, sur le statuaire de Saint-Germain-l'Auxerrois, du Louvre et d'Écouen. M. Léon de Vesly, correspondant du Comité à Rouen, a écrit un chapitre imprévu sur les colonnes de la tribune des orgues de Saint-Maclou. Les érudits qui avaient lu Deville, savaient l'origine de ces colonnes. Les comptes du trésor de la fabrique, de 1538 à 1542, publiés par Deville, nomment Jean Goujon, « architecteur-juré de la ville de Rouen », comme chargé de l'exécution des colonnes de Saint-Maclou, mais personne encore ne les avait mesurées, analysées, décrites avec le soin patient que M. de Vesly a voulu mettre à ce travail. Les colonnes de Saint-Maclou sont de style corinthien ; elles posent sur un piédestal en marbre noir ; la base et le chapiteau sont en marbre blanc et le fût est formé de deux parties dont l'une, de 2 mètres, est de marbre noir de Tournai, tandis que l'autre, de 1 mètre, est de marbre gris. Jean Goujon, dans cet ouvrage, n'est pas le disciple soumis des anciens. Le fût est lisse. Les cannelures corinthiennes sont volontairement oubliées. Goujon a le dessein de faire œuvre personnelle. Il innove. M. de Vesly le surprend en flagrant délit d'infractions aux dimensions admises, aux profils consacrés. Vignole l'eût taxé de rébellion. Les acanthes de son chapiteau n'ont rien de classique. Goujon entend se montrer créateur. S'il a proscrit les cannelures du fût, il dissimule la jonction des blocs de diverses couleurs par des bagues décoratives de son invention, dans lesquelles entrent des guirlandes, des perles, des lis de mer avec leurs pétioles. M. de Vesly est, je crois, le premier qui se soit préoccupé de ressaisir sur les colonnes de Saint-Maclou les vestiges presque effacés de ces ornements : remercions-le d'avoir observé Jean Goujon sous un angle nouveau. C'est Jean Goujon qui a dit : « Ceux qui n'ont point étudié les sciences ne peuvent faire œuvres dont ils puissent acquérir guère grande louenge. » M. de Vesly s'est pénétré de l'effort de l'individualité, du goût de Jean Goujon. Il ajoute en homme de science et en artiste, à ce qu'on avait écrit, jusqu'ici sur les colonnes de Saint-Maclou. Goujon lui-même, s'il était ici, lui décernerait sûrement « grande louenge ».

Ouvrez vos rangs, Messieurs. Un érudit, M. Montier, membre de la Société des Amis des arts de l'Eure, à Pont-Audemer, se joint à vous. Qu'il soit le bienvenu! M. Montier vous apporte une monographie des Epis du pré d'Auge et de Manerbe, deux localités normandes qui relevaient autrefois des généralités de Rouen et d'Alençon. Je ne sais rien d'attachant comme l'étude rétrospective du décor aérien dont s'est occupé votre nouveau confrère Quelles recherches n'a-t-il pas faites dans les collections publiques et privées, à Sèvres, à Cluny, à Rouen, à Louviers, à Lisieux, à Bernay, à Orbec, pour composer sa gerbe, — le terme est de circonstance, — d'épis fuselés, en terre vernissée ou en faïence? C'est une joie pour l'œil de contempler ces vases allongés, ces tiges élancées que dominent des fleurs, des sirènes, des oiseaux fantastiques, tandis que, de l'arête du toit jusqu'au faîte des ornements sveltes et toujours élégants, se superposent les masques, les chimères, les enroulements, les fruits, les consoles, que sais-je? tout ce que peut enfanter une imagination fertile pour rendre aimable la rigidité d'une ligne verticale. M. Montier a cherché ses modèles du XVe au XVIIIe siècle. Sa moisson est d'une opulence dont il

faut louer le moissonneur, non moins que les maîtres d'œuvre qui ont conçu ces charmantes aigrettes des édifices construits par nos pères.

On connaît la Tour ronde de Copenhague. M. Scribe, correspondant du Comité à Romorantin, a voulu nous faire les honneurs des maisons historiques de sa ville. Il nous a conduits au Carroi doré, à l'hôtel Saint-Pol, au château, à la chancellerie. Promenade instructive et curieuse.

La sculpture a été l'objet de deux études particulièrement intéressantes pour nous.

La patience a des limites. C'est ainsi que Jean de Louhans, l'un des sculpteurs de Brou, s'est lassé du silence gardé sur ses ouvrages. Il a confié sa peine à M. l'abbé Brune, correspondant du Comité à Mont-sous-Vaudrey, et celui-ci nous appelle dans l'église d'Arlay, devant un groupe de l'*Annonciation*. Ce groupe est un fragment de retable, commandé vers 1530, par Philippe de Vaulchier, conseiller au parlement de Dôle, et demoiselle Claude de Clerval. Un historien local, très digne de foi, Abry d'Arcier, a décrit ce retable. Le document ancien sur lequel s'est appuyé d'Arcier est perdu, mais il n'y a pas lieu de suspecter la véracité d'un auteur toujours sérieux et qui avait puisé aux bonnes sources. Ce qu'il rapporte est d'ailleurs trop en désaccord avec ce que l'on pensait autour de lui, et trop justifié par les découvertes récentes, pour qu'il ait parlé au hasard. En conséquence, s'il nous dit positivement « d'après un ancien registre » que le retable de l'*Annonciation* était « du dessin et de la main de Jean de Louhans », sculpteur complètement inconnu au moment où écrivait d'Arcier, nous n'avons qu'à l'en croire. Le groupe de l'*Annonciation* n'est pas intact. Il a subi plus d'un outrage. Mais il est d'une lecture assez claire pour que son auteur nous apparaisse doué d'un talent réel, en avance sur son époque par une préoccupation visible de l'ampleur des formes, signe précurseur du XVIIe siècle. Louhans est aussi sollicité par les maîtres d'Italie. Telle est la double caractéristique de sa personnalité. M. Brune s'est arrêté devant des statues anciennes de l'église d'Arlay, au nombre de cinq. Il aurait la tentation très vive d'inscrire sur leur socle le nom de Jean de Louhans. N'est-ce point aller trop vite? Ajournons le jugement. A chaque jour suffit sa conquête, et celle que vient de faire M. l'abbé Brune est de premier ordre.

Nous devons à M. l'abbé Langlois, conservateur de la bibliothèque de Chartres, de curieuses recherches et de lamentables constatations sur un échange de marbre opéré pendant la période révolutionnaire. L'échange eut lieu entre Chartres et Paris; ce fut Paris qui bénéficia, s'il est permis de considérer comme un profit les fragments d'un superbe ensemble gratuitement détruit. Expliquons-nous. Le jubé de l'église Saint-Père, œuvre admirable de François Marchand, dépecé, démoli, fut troqué contre des bustes d'empereurs romains provenant de Sceaux. De ces bustes, plusieurs sont à Chartres; d'autres achèvent de se détruire dans le jardin de l'école des Beaux-Arts. Ce n'est pas sur ces marbres mutilés, rongés, que nous pleurerons! M. l'abbé Langlois nous permettra de ne pas faire le voyage de Chartres pour juger de la valeur ou de l'attrait des têtes frustes dont il nous a dit l'exode. Triste compensation pour les Chartrains d'avoir perdu le jubé, qui était la richesse, l'honneur, l'éclat de l'église de Saint-Père, que de se trouver en face d'antiques ou de copies d'antiques sans rayonnement. Vous attendez de moi quelques paroles sévères à l'adresse des organisateurs de musées aux heures de trouble! Hélas! grande est pour eux la tentation de faire décréter des ruines dont ils recueilleront les épaves. Trop souvent ils y succombent, mais ne nous hâtons pas de leur jeter la pierre; nous n'avons pas été leurs contemporains, nous n'avons pas subi l'ambiance qui les enveloppait. Le jubé de François Marchand n'avait pas, il y a un siècle, l'ampleur, le style, le prix exceptionnel que les hommes de notre génération attachent à ses reliefs. Les malédictions tardives tomberaient à faux. Les ignorants ou les coupables ont disparu.

Sept mémoires ont traité des peintures; nous ne nous occuperons que de trois.

On affirme que Monteil, l'historien des *Français des divers États*, eut la joie d'indiquer à plus d'un gentilhomme le véritable nom de ses ancêtres. Une pareille tâche est louable. Elle honore l'homme qui la remplit. Retrouver un blason, le bien lire et restituer à ses contemporains la bonne renommée de leurs aïeux, c'est agir noblement. M. J. Martin, membre de l'académie de Mâcon à Tournus, est de l'école de Monteil. L'église de Varenne-le-Grand, en Saône-et-Loire, date d'hier. A-t-elle vingt années? M. Martin a pensé que la nef trop récente serait l'objet de comparaisons fâcheuses s'il ne la dotait d'un passé. Et voilà qu'il décrit amoureusement les fresques représentant l'une saint Sébastien, l'autre saint Roch, qui couvraient les parvis de l'ancienne nef. Et M. Martin rappelle les fléaux qui décimèrent les ancêtres de la population de Varennes, la foi naïve et forte de ces ascendants qui ornèrent l'église paroissiale au XVIe siècle de peintures curieuses et riches [1]. Varennes-le-Grand a mérité son nom il y a quatre siècles. Par le culte que rendent ses habitants à leurs devanciers en prenant souci de leurs sacrifices, Varennes-le-Grand a droit à l'éloge. L'étude de M. Martin provoquera sans doute l'exécution de peintures murales destinées à remplacer les fresques disparues dont il s'est fait l'annaliste.

M. Lorin, correspondant du comité à Rambouillet, nous introduit chez le comte de La Panouse, au château historique de Thoiry. Notre guide jouit de la confiance du châtelain, ce qui lui a permis de compulser les précieuses archives de cette princière demeure. Aussi M. Lorin est-il en mesure de nous donner la teneur du contrat passé en 1560 par Raoul Moreau, trésorier de l'épargne, avec Olivier Ymbert, maître maçon, pour la construction d'un château à Thoiry. Raoul Moreau savait choisir. Il ne se trompa point en faisant appel à Ymbert. Quatre ans plus tard, en 1564, il avait un château. La façade nord de l'édifice actuel est l'œuvre d'Ymbert. Thoiry devint, en 1604, la propriété de Guillaume de Marescot, puis de Gilles-Michel de Marescot, puis de Mme de Vatan, puis de Machault d'Arnouville, garde des sceaux sous Louis XV. Et le domaine de M. de La Panouse renferme des portraits, des manuscrits, des souvenirs de ces illustres personnages, M. Lorin a ouvert devant nous des lettres de Henri IV, de Louis XV, de d'Angiviller, du plus haut intérêt. Les missives de Henri IV ont trait à Marthe Bossier, la démoniaque de Romorantin. Mais ce sont les peintures qui nous appellent. Voici Henri IV et, sans doute, Marie de Médicis, deux œuvres attribuées à Pourbus; un portrait daté de 1693, est dit de Largillière; un grand pastel, d'une grâce exquise, représente les trois enfants de Machault d'Arnouville. M. Lorin n'a pu déchiffrer le nom de l'artiste. Qu'importe? Le beau n'a pas besoin de signature. Le portrait d'Angélique-Élisabeth-Jeanne de Beaussan, épouse de Charles-Henri-Louis Machault, comte d'Arnouville, décore le grand salon. Il est l'œuvre de l'admirable portraitiste suédois, le chevalier de Roslin. Je voudrais tout dire. Le temps me

1. L'église de Varennes a été reconstruite, depuis cette découverte, et les fresques sont perdues.

presse. Cependant je ne puis omettre de signaler la tapisserie qui se déroule joyeusement, sous le regard, dans la salle à manger de Thoiry. Elle représente *Don Quichotte dansant au bal de Don Antonio.* C'est l'un des sujets de la tenture composée par Charles Coypel et qui comporte six pièces. Les cinq autres sont la propriété du marquis de Vogüé, membre de l'Académie française, beau-frère du comte de La Panouse. Elles ornent le château du Peseau, près de Sancerre. La tenture entière fut offerte par Louis XVI à Machault d'Arnouville, en réparation d'un oubli de Louis XV à l'égard de son ancien garde des sceaux. Telle est, dans ses lignes essentielles, la monographie de M. Lorin. Ce travail est digne de toute notre attention. L'*Inventaire des richesses d'art de la France*, instrument inappréciable d'investigation, de sage critique, de lumière, dont le marquis de Chennevières, il y a trente ans, a voulu doter notre pays, ne s'applique qu'aux œuvres d'art qui ont un caractère de propriété publique. Combien les historiens de notre art national n'auront-ils pas de gratitude pour les révélations de la richesse privée ! M. Lorin a ouvert devant vous le « trésor » de Thoiry. A l'œuvre, Messieurs ! Ayez à cœur de nous introduire, à votre suite, dans tous les châteaux de l'ancienne France.

M. le chanoine Urseau, correspondant du ministère à Angers, a fait œuvre de critique et d'impartialité dans le mémoire qu'il est venu lire devant vous. Ce mémoire a trait au portrait de Louis XI de l'église de Behuard, en Anjou. Alors que tant d'autres cèdent à la tentation de voir un original dans une copie, M. Urseau démontre loyalement qu'une peinture, tenue pour avoir été faite *ad vivum*, n'est qu'une œuvre exécutée *post mortem*. Si M. Urseau n'était pas Angevin, sa dissertation n'aurait qu'une valeur de sagacité, mais l'auteur habite la région où règne encore la légende à laquelle il s'attaque. Il faut le louer de son courage. C'est Charles VIII qui offrit à Behuard le portrait de Louis XI. Sur ce point, nul doute. Or c'est seulement en 1839 que s'accrédite l'opinion fautive d'authenticité. Godard-Faultrier émet l'idée ; le baron de Wismes l'adopte. Quicherat l'estime fondée. L'erreur est en marche : elle aura soixante ans de crédit. M. Urseau a étudié le portrait de Behuard : c'est une œuvre du XVIe siècle, non du XVe. Mais notre auteur va plus loin, l'œuvre qui l'occupe est, d'après lui, la reproduction d'un portrait de Louis XI par Jean Fouquet, gravé par Morin, et que l'on retrouve en aquarelle dans le recueil de Gaignières. Certes, voilà des constatations neuves et de premier ordre. Louis XI ne vint pas moins de six fois en pèlerinage à Behuard, de 1463 à 1480. Par ordonnance du 30 avril 1483, c'est encore Louis XI qui accorda aux chanoines de Behuard « la grâce, à leur choix, d'un criminel dans le ressort du duché d'Anjou, le vendredi saint ». Attentions flatteuses, touchant privilège qui autorisaient les présomptions en faveur du portrait authentique. M. le chanoine Urseau voudra se montrer clément envers ses devanciers. Leur crime n'eut rien de prémédité. L'erreur étant dissipée, l'honneur est satisfait.

Faisons une digression, et occupons-nous d'orfévrerie, de céramique et de tapisserie.

Décidément, plus une œuvre d'art a de prix par la matière ouvrée, plus elle risque de devenir vénale. Que vous a raconté M. Pasquier, correspondant du Comité à Toulouse ? Il vous a dit l'humiliation des joyaux, des bijoux, des pièces d'orfévrerie léguées par Gaston Phœbus à ses descendants ! Froissart a peint le faste de ce brillant capitaine, nommé par Charles V lieutenant général dans le Languedoc. Il avait une cour. La chasse et la poésie occupaient ses loisirs. Hélas ! les Grailly, ses héritiers, connurent la gêne en 1438 et les trésors accumulés à la cour de Béarn, avant cette date fatale, furent engagés en échange de 2,000 écus d'or. *Res angusta.* Les embarras d'argent suggèrent les expédients de toute nature. Le chapitre d'histoire qui vous est apporté par M. Pasquier est instructif, mais ce n'est pas sans quelque tristesse que nous voyons d'illustres gentilshommes donner en gage d'une avance de 25,000 francs la « Croix des comtes de Foix », constellée de 764 pierres précieuses, perles, diamants, émeraudes, saphirs et rubis.

Philippe IV recevant un jour du duc de Médina-Cœli le tableau des officiers de la couronne, réclama les noms de ses soldats. « Les officiers, dit-il, ne constituent pas l'armée, ils n'en sont que la tête. » Ce mot devait être connu de M. Leymarie, membre non résidant du Comité à Limoges. Ses notes sur l'histoire du biscuit ne renferment qu'à titre exceptionnel des noms d'artistes, tandis que les noms d'industriels foisonnent sous sa plume bien informée. Le biscuit est une variété dans la fabrication limousine dont il convenait de dire la genèse, le développement, la vogue. M. Leymarie a fixé ces points d'histoire avec sûreté. Et Limoges doit lui savoir gré de la lumière qu'il a su répandre sur l'une des branches de son industrie céramique. Philippe IV eût été content de lui. S'il parle de l'état-major, il n'a pas omis les soldats.

Vous avez entendu M. Parfouru, correspondant du comité à Rennes. Il vous a dit les négociations du Parlement de Bretagne avec Charles Errard et Antoine de Bray, deux peintres d'inégale réputation, en vue d'obtenir des cartons de tentures destinées au palais de justice. Il vous a parlé de Gabriel et de François Pierron, tapissiers à Aubusson que M. Perathon, l'historiographe attentif des manufactures de cette ville, ne nous avait pas nommés. Nous savons par M. Parfouru que le Parlement de Bretagne fut obéi. Trois pièces de l'hôtel du Parlement furent garnies de tapisseries murales. Aubusson les avait livrées à la fin du XVIIe siècle. Elles disparurent cent ans plus tard. Ironie de l'orgueil de l'homme ! Deux sujets nous sont connus : la *Victoire* et la *Renommée*. Légendes illusoires ! Vaines allégories ! La ruine et l'oubli devaient planer après un siècle sur les morceaux dispersés de ces riches tissus. Est-ce la Révolution qu'il faut faire responsable de ces destructions ? On nous le dit. Je suis perplexe. M. de Louvois, fils du marquis de Souvré, très jeune et criblé de dettes, se présente un jour au château de son père et lui demande de l'argent. Le père refuse et reproche à son fils de se présenter devant lui avec un frac usé. M. de Louvois se retire ; or, la chambre qu'il habitait dans le château paternel était tendue de riches tapisseries. L'une d'elles représentait *Armide et Renaud*. La pensée vint au jeune viveur de se faire un habit de cette tenture. Le tailleur du village fut son complice et quelques jours plus tard, Louvois reparut devant le marquis accoutré de la façon la plus étrange avec la tête d'Armide et des Amours sur le dos et les basques de son frac. Cette irrévérence le sauva. Le marquis de Souvré était fier de ses tapisseries. Il redouta leur destruction totale s'il ne soldait les dettes de Louvois. M. Parfouru me pardonnera d'avoir rappelé ce trait. Ce n'est pas sans tristesse que j'évoque un pareil souvenir. A toute époque et de toutes mains les tissus précieux ont souffert ! Lorsqu'on n'en a pas fait des fracs, on les a dépecés en carpettes. Ne nous étonnons pas de la disparition de tentures que le Parlement fit exécuter il y a plus de deux siècles.

L'homme est un être enseigné. Avant de parler des maîtres, donnons place dans notre travail aux éducateurs et aux foyers d'étude.

Jules Janin, qui ne signa jamais une œuvre de longue haleine, a donné de l'historien cette définition mélancolique : « L'historien est un malheureux attaché à une glèbe savante dont la moisson fuit toujours. » Parole décevante et sans justesse. Qu'en pense M. Léon Charvet,

membre non résidant du Comité à Paris, qui s'est fait l'historiographe de tant d'artistes de mérite, et l'historien de l'*Enseignement public des arts du dessin à Lyon ?* S'est-il estimé malheureux? Je ne le crois pas. La glèbe savante à laquelle il s'est attaché lui a-t-elle refusé les moissons ? Que non pas ! Vous avez suivi M. Charvet dans son clair tableau de l'enseignement du dessin, de 1756 à 1765, au congrès de 1903. L'exposé que vous présente l'auteur en 1904 embrasse la fin du XVIIIe siècle. Avec quelle aisance et quelle netteté de vues M. Charvet ne nous a-t-il pas montré la répercussion de l'enseignement de l'art sur les fabriques lyonnaises ! Entreprises généreuses, luttes, insuccès, triomphes, tout ce qui caractérise une mêlée hardie, tout ce qui se dégage de la bataille pacifique des idées, dans une grande cité, est observé, recueilli et mis en lumière avec sobriété et conscience par M. Charvet. Les historiens futurs de la ville de Lyon seront incomplets s'ils n'ont pas lu M. Charvet et ne se sont pas pénétrés de ses écrits.

Voici maintenant des artistes anciens qui se présentent par groupes. MM. Benet, Veuclin, Jadart, Louis de Grandmaison, Requin et Bourde de la Rogerie sont leurs parents.

M. Benet, membre non résidant du Comité à Caen, vous a présenté le fruit de ses découvertes dans les riches archives du duché d'Harcourt. Combien précieuse a été sa récolte ! Les premiers épis sont de 1390 et les derniers de 1785. Cinq siècles parcourus par un investigateur sagace, au milieu de pièces révélatrices ! Quelle joie, Messieurs, pour un homme justement épris d'inédit de lier ses gerbes dans un champ de toute fertilité. Guillaume Brodon, Nicolas Lefeye, Salomon Lambert, Caffieri reçoivent de la main de M. Benet un surcroît de renommée, si même ils ne lui sont pas redevables de sortir des ténèbres. Nous ne pouvions nous défendre, en face des pages concises, remplies de sève, tracées par votre confrère sur les artistes et artisans aux gages des d'Harcourt, de nous souvenir du trait raconté par Saint-Simon, au sujet du maréchal d'Harcourt, mort en 1718, à cinquante-cinq ans. La maladie lui avait enlevé la parole et il était réduit « à marquer avec une baguette les lettres d'un grand alphabet, placé devant lui, qu'un secrétaire, toujours au guet, écrivait à mesure et réduisait en mots ». La baguette de M. Benet, comme celle du maréchal, a marqué dans l'amoncellement de pièces mises à sa discrétion, les « lettres » instructives qui, désormais, seront des preuves pour les historiens de l'art.

M. Veuclin, correspondant du comité à Mesnil-sur-l'Estrée, n'y met aucune morgue, et l'exemple qu'il donne mérite d'être cité. Sous le titre : *Artistes normands*, votre confrère a groupé les noms de cent quatre-vingt-six artistes de sa région. Tous ne sont pas des maîtres, et M. Veuclin, avec un bon vouloir trop rare chez les écrivains, nous permet d'exclure de son panthéon les personnages qui n'auraient pas la taille réglementaire. Usons de ce droit, avec discrétion cependant. Passons sous silence les peintres doreurs, les fondeurs de cloches, les serruriers, les horlogers ; le dénombrement fait par M. Veuclin se trouvera diminué de cinquante noms, mais, du moins, peintres, sculpteurs, architectes, tapissiers, graveurs et musiciens se sentiront-ils plus à l'aise dans le salon réduit où les a réunis votre confrère. Certains d'entre eux méritent qu'on engage la conversation avec eux. Ils ont de l'allure, quelques parchemins, je veux dire des titres basés sur leur talent. Leurs ouvrages ne sauraient être passés sous silence sans quelque injustice.

M. Henri Jadart, membre non résidant du Comité à Reims, a maintes fois parlé devant vous, avec l'autorité de son savoir, de maîtres célèbres issus de sa région. Aujourd'hui, M. Jadart se plaît à vous présenter des artistes qu'il qualifie d'inconnus. Modestie excessive ou inconsciente ironie ! Inconnus, les potiers d'étain, fondeurs de cuivre, peintres, peintres verriers, imagiers et musiciens dont M. Jadart s'est fait l'introducteur dans ce congrès ? Mais leurs noms désormais vous seront familiers, leurs œuvres vous ont été révélées, leurs habitudes, leurs mœurs, leur caractère n'ont plus rien de caché pour vous. M. Jadart a compulsé les archives les plus diverses et reconstitué un passé plein d'ombre avec une netteté, une précision de détails qui lui font honneur. Gare aux fondeurs de cloches en l'an de grâce 1904 Je crains pour eux bien des mécomptes si les organistes de la cathédrale et de Saint-Hilaire de Reims, s'autorisant d'un précédent établi en 1667, s'avisent d'aller vérifier — avec droit de veto — les cloches qui sortent des fonderies. Les juges s'entendront-ils ? Seront-ils d'accord sur le ton dans lequel devra se maintenir le métal sonore ? Quel diapason réclameront ces deux augures ? S'ils ne s'entendent pas, le fondeur aura la ressource de ne pas les entendre : il lui suffira de mettre ses cloches en branle ! M. Jadart ne nous dit pas si les fondeurs d'autrefois, en butte aux tracasseries des organistes, ont usé du stratagème.

L'empereur Paul Ier avait de ces boutades. S'il rencontrait un soldat de son armée qui lui plût, il l'appelait lieutenant, puis capitaine, puis commandant et, à la fin de l'entretien, notre homme était colonel. Le grade était acquis. Quand M. Louis de Grandmaison, correspondant du comité à Tours, donne place dans ses écrits à quelque artiste d'autrefois, il lui confère des titres de noblesse et des armoiries. Titres et blasons demeurent acquis. J'entends bien ce que l'on chuchote. C'est que M. de Grandmaison choisit ses hôtes et ne les invite qu'à bon escient. Il s'est assuré d'avance que les artistes dont il s'entoure sont nantis de parchemins. Je le veux bien, mais qui de nous était renseigné ? Votre confrère a toutes les apparences d'un souverain qui confère des dignités aux plus éminents de ses sujets. Éminents, ils le sont tous, à des degrés différents sans doute, mais dans une mesure honorable. Tels Germain Pilon, Martin Freminet, Claude Deruet, Jacques Stella, Charles Le Brun, Mathieu Le Nain, Pierre Mignard, Gérard Edelinck, Antoine Coypel, Rigaud, Wleughels, de Troy, les Van Loo, Natoire, Cochin, Rameau, Francœur, Pigalle, Vien, Guido Paganino et d'autres encore, car ils sont soixante-dix. En 1903, ils étaient soixante. La belle chambrée de dignitaires. Les croix étincellent, les moires chatoient sous le regard. M. de Grandmaison se connaît en brillants cortèges. De quels maîtres se réclamera-t-il auprès de vous en 1905 ?

Certains d'entre vous, Messieurs, sont infatigables. Dieu veuille que leur belle vaillance soit contagieuse ! M. le chanoine Requin, membre non résidant du comité à Avignon, ne soupçonne pas le repos. A peine a-t-il publié sa grande monographie de la faïence de Moustiers qu'il se replonge dans l'aride lecture des pièces notariales de sa région. Aride, c'est moi qui le suppose, mais pour M. Requin, la lecture d'une pièce inédite a toujours une grande saveur. Quoi de surprenant à cet état d'âme? M. Requin ne cherche jamais en vain. Cette fois encore, il a fait émerger deux artistes, le sculpteur Audinet Stephani et le peintre Henri Guigonis. Audinet Stephani ou Étienne, vit à Aix au XVe siècle. Le roi René l'a-t-il employé ? C'est chose probable, mais non prouvée. On suit la trace de Stephani de 1448 à 1476. Il travaille pour les Frères prêcheurs. Les sieurs Domandi, Léalcort, Raymond Puget s'adressent à lui. C'est à Raymond Puget qu'il est redevable de la commande du monument du Saint-Pilon, encore existant sur la route de Saint-Maximin à Saint Zacharie, qui consiste en un haut pilier que sur-

montent quatre anges élevant vers le ciel la double statue de sainte Marie-Madeleine. L'œuvre est mutilée. Elle est fruste, mais lisible encore dans ses saillies, et ce qu'on en peut lire témoigne du style sobre de Stéphani. Je m'attarde, et le peintre Guigonis s'impatiente. Henri Guigonis, originaire du diocèse de Genève, est fixé dans la ville des papes en 1526. Il mourra en 1532. M. Requin a retrouvé la mention d'importantes commandes faites à Guigonis. Où sont les œuvres exécutées par le peintre en vertu de ces contrats? Votre confrère ne peut le dire et son désappointement lui était cruel lorsque, fortuitement, des volets de triptyque, signés de Guigonis, se sont révélés à M. Requin. Partageons sa joie. L'*Annonciation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Mages* sont des pages curieuses dans lesquelles toute personnalité n'est pas absente. De qui Guigonis est-il fils, lorsqu'il tient le pinceau? Attendons, pour le dire avec quelque assurance, que les Primitifs français nous soient moins étrangers.

Il n'est pas de bon testament sans codicille. M. Bourde de la Rogerie, correspondant du ministère à Quimper, s'est souvenu du testament d'Adolphe Lance, *Dictionnaire des architectes français*, et il y ajoute un codicille. A la vérité, ce codicille est quelque peu spécial. Il a trait aux architectes de la Compagnie de Jésus qui, de 1607 à 1672, ont construit des églises ou des châteaux. Nous sommes tous d'accord sur les lacunes du style jésuite, mais l'histoire est l'histoire. Elle ne choisit pas. Elle cherche, découvre et enregistre. L'histoire ne doit rien omettre. M. Bourde de la Rogerie apporte une contribution bien inattendue au tableau de l'architecture française au XVIIe siècle. Si son étude lue à cette tribune ne constitue pas un chapitre entier dans le livre de demain, elle fournira du moins le texte d'un commentaire, d'une note développée. Admettons Mansart et Claude Perrault dans le chapitre, il y aura place pour Martellange et Turmel dans la note.

Patience, Messieurs, je n'ai plus à parler que de sept portraits signés par MM. de Longuemare, Pellot, Clauzel, Ponsonailhe, Quarré-Reybourbon, Guillibert et Delignières.

Un architecte Oratorien, le Père Abel de Sainte-Marthe, revit sous la plume de M. Paul de Longuemare, correspondant du comité à Caen, M. de Longuemare suit l'artiste à Saumur où il paraît avoir dirigé les travaux de la grande rotonde de Notre-Dame des Ardilliers. Cette partie de l'édifice, résolue en 1655, n'aurait été terminée qu'en 1690, sinon plus tard, mais le Père de Sainte-Marthe ne décède qu'en 1697. Rien ne s'oppose à ce qu'il ait surveillé la construction du dôme des Ardilliers. Les Oratoriens ayant élu Abel de Sainte-Marthe leur supérieur général, en 1669, il usa de l'autorité que lui conférait cette haute magistrature pour exercer son art à Juilly, à Aubervilliers, à Paris, où il enrichit l'église de l'Oratoire du faubourg Saint-Honoré. Le digne religieux disposait de quelques revenus et il concourut de ses deniers à l'exécution d'un tabernacle en forme de dôme, dans l'église de son Ordre à Paris, mais c'est avant tout à Notre-Dame des Ardilliers de Saumur qu'est attaché le souvenir d'Abel de Sainte-Marthe, et cette église, on le sait, est l'un des types les plus célèbres de l'architecture religieuse du XVIIe siècle. Richelieu et Sainte-Marthe doivent être nommés lorsqu'on traite de ce monument.

Gérard Aubry frappe à la porte. C'est un peintre. Il serait Champenois. Ouvrons-lui. M. Pellot, archiviste bibliothécaire à Rethel, est son introducteur. Qu'ils soient les bienvenus. Aubry prend le titre de « peintre ordinaire de la reine ». Nous sommes à l'époque de Marie de Médicis. Ce patronage est de bon augure. Marie de Médicis donnait sa confiance à bon escient. Elle ne recherchait pas les médiocres. Rubens fut aussi son peintre. Aubry serait-il de même envergure? Nous n'osons l'espérer. Aubry se réclamait d'une peinture conservée au musée de Reims. M. Pellot conteste l'authenticité de l'attribution. Aubry est dit « bourgeois de Paris » en 1602, mais M. Pellot suit sa trace dans le canton de Fismes, près Reims, de 1608 à 1610. Où placer son berceau? A Paris, à Fismes, à Mont-sur-Courville? M. Pellot nous invite aux recherches sur Aubry. Ce qu'il apporte au congrès de 1904 n'est qu'un jalon. A l'œuvre, Messieurs, secondez M. Pellot et découvrez des toiles indiscutables de ce nouveau peintre de Marie de Médicis.

M. Charles Ponsonailhe, correspondant du Comité à Béziers, l'historien de Sébastien Bourdon, aurait pu intituler le mémoire qu'il vous a lu : « Autour d'un soufflet. » C'est, en effet, un soufflet appliqué par l'irascible Bourdon sur la joue de son compatriote Boissière, qui sert de prélude au récit de M. Ponsonailhe. Le fait se passe en 1658. Bourdon est recteur de l'Académie de peinture de Paris ; Boissière appartient à la jurande de Saint-Luc à Montpellier. Là, comme ailleurs, académiciens et jurés étaient irréconciliables. La cause du soufflet fut une critique, sans doute trop verte, du tableau la *Chute de Simon le Magicien*, exposé par Bourdon. Les conséquences? Un procès, la fuite nocturne de Bourdon et vingt années de retard dans la fondation de l'académie de Montpellier. Tout cela est fort grave, mais ce qu'il faut déplorer par-dessus tout, c'est la notoriété que valut à Boissière le soufflet retentissant dont l'avait gratifié Bourdon. Ses œuvres manquent de caractère. Boissière a bénéficié d'un acte de violence. Cet acte l'a sauvé de l'oubli, mais à chercher ce que valut Boissière, M. Ponsonailhe a découvert que Boissière avait une sœur aînée, mariée en 1630, à un peintre flamand du nom de Jean Zueil qui, en 1647, est en vogue à Montpellier. Il travaille pour les consuls. Il est l'artisan le plus qualifié des fêtes, des entrées, des représentations de gala. Jean Zueil se fait naturaliser Français et prend le nom de maître François. C'est Jean Zueil qui a formé Boissière, mais c'est aussi Jean Zueil qui a instruit Hyacinthe Rigaud. Le disciple grandit le maître. Zueil a produit de bons ouvrages. La plupart ont disparu ; les autres sont attribués à des peintres de marque. Zueil n'a pas reçu de la postérité le renom qui lui était dû. M. Ponsonailhe remet les choses au point. La vivacité de Bourdon nous incline à l'indulgence. Il a eu, somme toute, la main heureuse. A quelque chose soufflet est bon.

Je l'ai vu, dis-je, vu, ce qui s'appelle vu !

Un dernier mot, Messieurs, et votre session aura pris fin.

En l'année 1731, Fontenelle, déjà septuagénaire, fut pris à partie par son confrère l'académicien Houdar de La Motte. « Fontenelle vieillit, disait La Motte, il n'écrit plus que des billets ! » Et Fontenelle de répondre : « La Motte vieillit comme moi, d'un jour par vingt-quatre heures, mais il devient prolixe. Ses moindres lettres ont quatre pages ! Un billet se lit, se relit et parfois se retient. Une longue épître se déplie, mais on ne la lit pas. » L'aimable et fin vieillard ajoutait : « Ma devise est *Rien de trop !* J'essaie d'y être fidèle. » Fontenelle se tint parole, et, devenu centenaire, l'excellent homme se laissa mourir, estimant sans doute qu'un siècle d'existence est une longévité suffisante, au delà de laquelle il y aurait excès.

Comité des travaux historiques. — M. Lalande fournit une note sur le baptistère de Venasque (Vaucluse), que Mérimée croyait du XIe siècle. M. Lalande opine pour le VIe, mais M. de Lasteyrie fait des réserves à ce sujet. L'édifice,

en tous cas, paraît antérieur à l'époque romane proprement dite.

Le R. P. Germer Durand fournit un important rapport sur l'exploration faite en 1903 de la voie romaine entre Ammân et Bostra (Arabie), voie construite par Trajan. Le savant explorateur reproduit les curieuses ruines de la citadelle de Philadelphie (Syrie), la mosquée, les restes d'un temple de l'époque des Antonins, les ruines du théâtre romain, de la porte romaine et de la mosquée de Bostra.

M. A. Vidal étudie un primitif italien (retable en triptyque) conservé à la cathédrale d'Albi. Ce rare morceau se trouve signé et daté : P. A. Agusti, 1345 ; mais cette signature est-elle authentique ? C'est chose si rare qu'elle demande vérification.

M. A. Philippe communique le marché conclu pour la construction de la porte d'Aiguepasses à Mende (1436), et M. F. Villepelet, l'inventaire du trésor de la collégiale de Saint-Front de Périgueux en 1552.

Signalons spécialement un mémoire de M. S. Macary sur l'orfévrerie à Toulouse aux XVe et XVIe siècles, d'après des documents d'archives; ce mémoire fait connaître la corporation des *Argentarii* et *aurifabri*, leurs membres et leurs œuvres décrites dans les « baux à besogne ».

Société archéologique du midi de la France 1903. — Le baron Desazars de Mont-Gaillard a étudié les célèbres miniatures des archives municipales de Toulouse qui illustrent douze volumes des *Annales* locales si tristement mutilées à la Révolution. A la suite de la loi de 1792 prescrivant la destruction de tous les signes de l'ancien régime, on brûla sur l'autel de la patrie les portraits des Capitaines, et les feuillets qui les contenaient furent arrachés des registres. Ceux-ci restent encore un des plus curieux recueils héraldiques, artistiques et paléographiques de France.

La Société a porté sa sollicitude sur les travaux de restauration de la cathédrale d'Albi. Elle déplore la suppression des balustrades couronnant les murs extérieurs. M. Marc Gaïda a restauré habilement les peintures murales des chapelles de St-Michel, de St-Christophe et de St-Sébastien ; sur les avis de la Société Toulousaine, il s'est abstenu de remettre sur les socles des anges les noms apocryphes qu'y avait inscrits la renaissance. L'appréciation du rapporteur, M. le baron de Rivière, est celle-ci : La partie picturale ne mérite que des éloges, tandis que la partie architecturale est une insulte au sens commun.

M. de Labordes a fourni la description de trois pierres tumulaires d'abbés de Saint-Sernin, dont deux à effigies ; le même archéologue fait connaître un document attestant la consécration faite en 1592 de l'église de Saint-Étienne de Toulouse. M. l'abbé J. Lestrade fournit un inventaire de l'église de Saint-Rome datée de 1608. M. l'abbé Degest présente une note sur l'origine de la Vierge, nommée de la Daurade (XVIe s.), œuvre de Magister Rainaud.

Congrès archéologique de Mons. — La Fédération des sociétés d'archéologie de Belgique a fait cette année une série d'excursions dans la province de Hainaut. — Les savants versés dans les études préhistoriques ont visité sous la conduite de MM. Rutot et Hublard les gisements remarquables de Spiennes, où l'on vient, paraît-il, de découvrir une couche de terrain inconnue jusqu'ici, à la base du crétacé; on leur a montré la très curieuse station de l'époque néolithique, naguère trouvée par le prof. Cornet sur la plateforme du fameux « caillou qui bique » d'Angers, etc...

Les membres du Congrès ont fait un pèlerinage à la cité romaine de Bavai. Là se voit une enceinte fortifiée flanquée de tours, dont l'extérieur remblayé recèle des vestiges gallo-romains encore inexplorés. On a découvert récemment dans cette localité un important hypocauste, ailleurs des murs souterrains décorés de niches, où l'on a cru voir des niches de colombaire (?).

Les amateurs d'antiquités médiévales se sont surtout intéressés, d'abord aux derniers vestiges de l'abbaye de Cambron. Dans le parc superbe du comte du Val de Beaulieu, un escalier colossal, d'environ 10 mètres d'enroulement, mène en trois volées les visiteurs aux pieds de la tour construite par Dewetz, au XVIIIe siècle, en tête de l'église gothique primaire qu'a abattue la Révolution, et dont il ne reste qu'une colonne et un pan de mur percé d'enfeus où l'on voit de superbes tombeaux gothiques en voie de périr lentement. Il est urgent que l'État belge les sauve en les achetant pour ses musées. Au chevet des gisants l'on voit des bas-reliefs où l'âme du défunt se voit portée dans le sein d'Abraham.

En contrebas de l'église, à son flanc S.-O., s'étend encore une belle salle gothique, à 90 arcs de croisées d'ogives de la toute première époque ; sans doute une partie du *domus conversorum* de l'ancienne abbaye cistercienne. On y trouve de remarquables sculptures, notamment deux gisants du XIIIe siècle, analogues à ceux de même provenance qu'a recueillis le musée archéologique de Mons. Notons de beaux claveaux de nervures en terre cuite, qu'on s'étonne de rencontrer en cette région.

De Cambron le Congrès a fait visite à l'inté-

ressante collection d'antiquités réunies par le vaillant et intelligent chercheur qu'est M. l'abbé Puissant. Il a exposé ces objets dans des balcons de médiévale allure, groupés autour d'un vieux donjon, dernier reste de l'important château d'Herchies, et qu'il a élevés sur les anciens murs du manoir, de façon à en rétablir aux yeux toute la topographie. M. Puissant a reçu les éloges bien mérités des congressistes.

Une autre excursion a eu pour objectif les ruines du palais princier de Marguerite de Hongrie, qui agrémentent la superbe propriété de M. Waroqué. M. Waroqué a réuni dans un musée des plus remarquables une série d'antiquités de tout premier ordre appartenant à l'art grec et romain ; tout ce qu'on voit dans le « temple » qu'il a érigé ferait très belle figure au Louvre.

La dernière excursion eut lieu dans la charmante vallée de la Sambre, à la vieille église de Lobbes, à la pittoresque ville de Thuin, et à l'abbaye d'Aulne, où s'achèvent les travaux de restauration ou plutôt de sauvetage et de consolidation des ruines. — Les excursionnistes les ont visitées sous la direction du secrétaire de *La Revue de l'Art chrétien.*

Nous reproduisons ci-après l'intéressante conférence qui a été donnée aux congressistes par M. Lefebre-Pontalis, directeur de la Société française d'Archéologie, sur les origines de l'architecture gothique dans le Nord de la France.

Conférence faite par M. Lefevre-Pontalis au Congrès de Mars, en 1904, sur les *Origines de l'architecture gothique dans le Nord de la France.*

Le conférencier commence par signaler l'erreur commise par les archéologues en appliquant le terme d'*ogive* à l'arc brisé.

Une voûte ogivale, une croisée d'ogives est une voûte établie sur deux nervures diagonales ; on trouve dans un compte de 1399, le mot de *augif*, arc *augif*, employé dans ce sens ; il vient du latin *augere*, augmenter ; la voûte d'arêtes romane fut en effet alors augmentée de nervures.

M. Lefevre-Pontalis demande aux archéologues de ne plus appliquer le mot ogive au cintre brisé ; car si cette erreur persiste, il subsiste une fâcheuse équivoque, et il ne reste plus aucun terme pour désigner la vraie ogive.

Il se demande ensuite où il faut chercher les plus anciennes voûtes d'ogives. On rencontre les nervures diagonales aux voûtes de St-Ambroise à Milan, que de Dartein date du IXe siècle ; mais Cattaneo a prouvé que le gros œuvre de St-Ambroise est du XIIe siècle et on voit des croisées d'ogives à St-Pierre in Ciel d'Oro de Pavie, à Darmstadt, à Salamanque, toutes de la même époque. M. Bilson croit en avoir rencontré d'antérieures à Durham, mais le fait a été contesté par M. de Lasteyrie. — M. Lefevre-Pontalis croit qu'on n'a trouvé aucune croisée d'ogives antérieure au XIIe siècle, et que les plus anciennes se rencontrent en France.

Qu'est-ce qui en a donné l'idée ? Quicherat, dès 1850, avait interprété dans le sens d'une voûte d'ogive, le *cancer* dont il est question dans un texte relatif au phare d'Alexandrie. D'un autre côté, il avait signalé l'analogie avec les arcs augifs, des nerfs diagonaux que constituent les arcs noyés dans les voûtes d'arêtes romaines ; Viollet-le-Duc a cru l'ogive originaire de Syrie ; Corroyer a vu dans les pendentifs des coupoles périgourdines l'œuf d'où est sortie l'ogive, telle qu'elle fut appliquée en 1150 aux voûtes d'arêtes domicales de la cathédrale d'Angers.

En réalité c'est dans l'Oise et la Somme qu'il faut chercher le berceau de la voûte d'ogives.

On en trouve cependant des embrions en Poitou, dans la rotonde de Quimperlé, dont la partie centrale offre une voûte d'ogives à larges claveaux carrés : les absides des croisillons de la cathédrale de Tournai ont des sortes de nervures analogues, larges et plates. Il y a encore de ces larges nervures à vives arêtes carrées à St-Victor de Marseille ; et au premier étage du porche de Moissac on voit une voûte à 12 nervures ; M. Brutails pense qu'elles sont postérieures à l'an 1100. Citons encore celles de St-Gaudens de Toulouse et celles de St-Gilles, que M. de Lasteyrie considère comme postérieures à 1142.

Les plus anciennes ogives de Poitou sont celles de Jazeneuil, de Lusignan, où apparaît la nervure à boudin.

En somme l'origine de la croisée d'ogives doit être étudiée dans trois régions : l'Ile de France, la Normandie et l'Anjou. — Mais si l'on cherche le centre géographique de son pays d'origine, la pointe de compas du cercle qui enveloppe la patrie de la voûte gothique, il faut se concentrer entre Chartres, Laon, Amiens, Orléans, Étampes ; le point central est à peu près à Senlis

***

Après avoir insisté sur la nécessité de réserver le nom d'ogives aux nervures diagonales des voûtes et le nom d'arc en tiers-point aux arcs en cintre brisé, le savant archéologue explique comment cette région fut le champ d'expérience des trois éléments de l'architecture gothique, la croisée d'ogives, l'arc en tiers-point et l'arc-boutant. Il prouve que les architectes appareillèrent d'abord des voûtes d'ogives sur des espaces restreints, comme sous le clocher d'Acy en Multien (Oise) et sur le déambulatoire de Morienval, tandis que les croisées d'ogives isolées des porches de Saint-Victor de Marseille et de Moissac ou de la crypte de Saint-Gilles, voûtée vers 1142, restaient des exemples isolés. Les voûtes de ce genre furent appliquées successivement sur les chœurs et les transepts des églises rurales du Beauvaisis, du Valais, du Soissonnais, mais on n'osa guère en appareiller au-dessus des nefs avant le milieu du XIIe siècle.

A Bury, à Cambronne, à Foulangues, à La Villetertre, à Saint-Germer, à Saint-Vaast-les-Mello (Oise), à Coulonges (Aisne), à Chars (Seine-et-Oise), les architectes transformèrent les vieux piliers cruciformes des nefs romanes en les cantonnant de colonnettes pour voûter après coup le vaisseau central. Vers 1160, l'alternance des piles et des colonnes fit adopter la voûte sexpartite qui embrasse deux travées. Dans les chœurs, les nervures appliquées tout d'abord sous des voûtes en cul-de-four, comme à Berry-le-Sec et à Vauxrezis, près de Soissons, rayonnèrent ensuite autour d'une clef centrale. Les profils primitifs des nervures carrées ou toriques se modifièrent par les boudins flanqués de gorges ou de filets.

***

Et si l'on se demande la raison de l'apparition de l'ogive en cette région, l'on est tenté de la trouver dans l'influence royale.

Il n'en est rien ; la cause gît dans la facture due à la nature des matériaux.

Dans cette contrée, au début du XIIe siècle, les architectes n'étaient pas dominés dans leurs conceptions par une école romane puissante. Livrés à eux-mêmes, ils ont cherché le perfectionnement de leur art dans des procédés techniques auxquels se prêtait la pierre excellente qui était à leur disposition. Viollet-le-Duc s'est trompé quand il a dit que Saint-Denis avait été le point de départ de l'art gothique ; c'est plutôt le point d'arrivée ; le produit complet du style dont le premier embryon a disparu. Viollet le Duc fait trop d'état de l'école clunisienne ; il n'a pas aperçu le rôle important, mis en relief par M. Enlart, des cisterciens comme propagateurs du gothique ; ils avaient des plans types, qu'ils ont répandus partout en France et à l'étranger.

Mais revenons aux croisées d'ogives et voyons celles qui peuvent être datées. M. Lefevre-Pontalis ne croit pas qu'il en existe de plus anciennes que celles de Morienval, que M. Anthyme Saint-Paul date de 1122, et qui sont en tout cas antérieures à 1125. Elles sont établies sur travées très étroites et offrent un gros boudin très lourd. Mieux datées sont celles de Bellefontaine dont une, très curieuse, date de 1125 ; celle du clocher Nord de Notre-Dame de Chartres, bâti après l'incendie de 1134, puis viennent les célèbres et élégantes voûtes de Saint-Denis. Suger nous a fait connaître lui-même que le porche fut élevé de 1137 à 1140 ; et heureusement la restauration moderne n'a pas touché à ce porche précieux.

Dans le chœur de Saint-Denis, on est parvenu à réduire beaucoup la section du boudin ; puis, on y a ajouté une petite baguette ; on a combiné trois tores, ou ailleurs adopté le profil en amande comme au clocher de Noël St-Martin (époque avancée du XIIe siècle) ; à la fin du XIIe siècle on rencontre deux tores séparés par un biseau. Alors on fait usage de petites clefs de voûte ; la clef de voûte devient importante dans la 2e moitié du XIIe siècle.

Au début les quatre arcs de tête sont très bas, et les remplissages rampent vers la clef ; la voûte a un aspect coupoliforme. Les arcs formerets existaient avant les croisées d'ogives ; on les rencontre comme terminaison des berceaux dans l'architecture romane ; on les trouve aux berceaux de Morienval dans la 2e moitié du XIIe siècle.

Notons encore quelques voûtes datées, celle de St-Germain des Prés, de 1163, comme celle de Dommartin, (en amande). M. Broche vient de dater la chapelle de l'évêché de Laon, qui est du temps de l'évêque Gauthier de Mortagne. Le chœur de la cathédrale de Paris fut élevé de 1163 à 1177, le croisillon méridional à Soissons, entre 1163 et 1200. — La cathédrale d'Angers est de 1150-1153, celle du Mans, de 1158. Un progrès s'accuse dans les compartiments moins inclinés et les formerets remontés comme à Saint-Quiriace de Provins.

C'est dans les chœurs des églises, où les voûtes étaient plus faciles à établir, qu'on a commencé à appliquer la croisée d'ogives sur grande échelle, d'abord dans les chœurs ronds qui n'offraient pas encore les plans savants des gothiques ; ce sont les vrais culs de fours nervés, quelquefois à 4 rangs d'ogives, quelquefois six, comme à Juziers, à Courmelles. — L'ogive est appliquée à des chœurs carrés comme à Laon et à Soissons, enfin à des chevets à pans coupés comme les chapelles accolées au chœur de Soissons.

Mais le triomphe de la croisée d'ogive se produit dans le voûtement des déambulatoires.

Les romans les avaient couverts d'abord d'un berceau annulaire, puis de voûtes d'arêtes ; ils y appliquèrent les croisées d'ogives à Morienval ; à St-Martin d'Étampes, on banda trois doubleaux partant de chaque pilier ; à N.-D. de Paris, on imagina le tracé en triangle pour échapper aux difficultés du plan en trapèze, et ce procédé fut appliqué avec plus de perfection encore à Saint-Germain et à Saint Leu d'Esserent.

***

Reste un point : l'origine de l'*arc en tiers-point*. Le cintre brisé dérive directement de la voûte d'augives. Il vient de la nécessité d'amener toutes les clefs à peu près au même niveau. Cet élément architectonique n'a d'ailleurs qu'un rôle tout à fait secondaire.

Le conférencier proteste contre cette théorie longtemps admise, qui faisait du tiers-point une caractéristique du gothique.

On a bien au contraire mis un siècle à passer du plein-cintre au centre brisé ; l'arc plein-cintre a fait surtout une belle résistance dans les clochers.

Peu à peu les voûtes deviennent moins bombées, parce que les architectes arrivent à mettre la clef de tous les arcs d'encadrement au même niveau. Ce fut la véritable raison du succès de l'arc en tiers-point. A Morienval, à Saint-Étienne de Beauvais et ailleurs, on avait cherché à résoudre le problème de monter la clef du doubleau à la même hauteur que celle de la voûte à l'aide de l'arc en plein cintre surhaussé, mais cet expédient resta d'un usage exceptionnel, bien qu'on le rencontre encore dans les déambulatoires de la cathédrale de Noyon et de l'église de Saint-Germain des Prés à Paris, consacrée en 1163. L'arc brisé qui apparut tout d'abord autour des voûtes par suite d'une nécessité de construction, se répandit dans tous les membres de l'architecture vers 1180, mais l'arc en plein cintre avait fait une longue résistance dans les portails, les baies des clochers, les fenêtres et les arcatures. Il fallut un siècle pour que son usage fût abandonné définitivement au début du règne de saint Louis. La naissance de l'architecture gothique ne fut pas une éclosion spontanée, elle est le fruit du génie des architectes du XIIe siècle et la conséquence de l'invention de la voûte d'ogives.

***

La croisée d'ogives a pour complément nécessaire l'*arc-boutant*.

Les édifices les plus hardis du XIIe siècle étaient dépourvus d'arcs-boutants, — comme Saint-Remi de Reims, le croisillon de Soissons, le chœur de Saint-Leu. Les poussées de voûtes déformèrent les chœurs de St-Remi de Reims, de St-Germain-des-Prés à Paris, de Soissons, etc., et c'est pour sauver ces chœurs qui allaient tomber, qu'on leur appliquait des arcs-boutants dans la 2e moitié du XIIe siècle.

L'arc-boutant apparaît comme un expédient destiné à prévenir la ruine des chevets des premières grandes églises gothiques dans la seconde moitié du XIIe siècle, car les chœurs de Notre-Dame de Châlons, de Saint-Remi de Reims, de Saint-Germain des Prés, de Saint-Leu d'Esserent et l'admirable croisillon sud de la cathédrale de Soissons en étaient dépourvus à l'origine. Il fallut les étayer après coup, mais au commencement du XIIIe siècle, on monta des arcs-boutants encore intacts comme ceux du chœur de la cathédrale de Soissons (1212), de la nef de Notre-Dame de Chartres (1220), de l'église abbatiale de Longpont (1227).

Au commencement du XIIIe siècle l'arc-boutant est prévu par le constructeur ; c'est un organe nécessaire et accessoirement une béquille ajoutée : avec lui le système gothique se complète ; c'est dans la région de Beauvais, de Senlis et de Soissons qu'on le voit se constituer de toutes pièces.

M. Lefevre-Pontalis s'arrête à la filiation des chevets de Chalons et de St-Remi de Reims, mise en lumière par

M. Demaison ; les absidioles de ces deux églises appartiennent à ce type particulier caractérisé par la forme ronde en plan, et la colonne centrale établie entre elle et le déambulatoire. Or M. L.-P. a reconnu que le croisillon Sud de Soissons, élevé vers 1170, se rattache au même type, comme le prouvent quantité de détails.

***

Nous venons de voir la croisée d'ogives appliquée aux chœurs des églises, et sur leur déambulatoire. Dans les transepts son application était facile ; on l'emploie de bonne heure. Elle sert aussi à couvrir la tour-lanterne de la croisée à Nouvion-le-Vineux, à Laon, etc.

Enfin, le *système gothique* fut réalisé intégralement par son emploi sur les grandes nefs. Quelles furent les premières voûtes dans ce système ? Il est douteux que ce soit celle de Saint-Denis ; ce serait plutôt celle de Creil (2e moitié du XIIe). Les constructeurs soissonnais étaient timides et n'osaient voûter leurs nefs ; il les couvraient de plafonds en bois ; si l'on rencontre les voûtes nervées sur les nefs primaires de Beauvais, elles ne sont pas primitives : c'est une vingtaine d'années après l'apparition de la croisée d'ogives qu'on voûta les églises de cette région après coup. C'est ce que l'on voit à Acy, à Bury, à Chars, à St-Germer, à Cambronne au XIIe siècle : là on retrouve les colonnades portant les retombées, qui ont été engagées après coup dans le mur.

M. L.-P. croit qu'il en fut de même à Durham, quoi qu'en pense M. Bilson ; les colonnades ajoutées ultérieurement à quelques années de distance imitent fidèlement le style originel. La région de Soissons a fait usage de doubleaux isolés pour porter les charpentes.

***

Quant aux voûtes sexpartites, dérivant de l'alternance des piles fortes et faibles, le conférencier est d'avis que c'est un procédé qui dérive des bords du Rhin, et en dernière analyse est dû à une influence lombarde.

Un dernier développement se produit dans les constructions des voûtes nervées ; c'est la ramification des nervures ; les architectes procèdent volontiers du simple au composé. Dès le milieu du XIIe siècle, on voit construire la lierne ; on la voit à Juziers, au porche méridional du Puy, en Poitou, en Anjou surtout, où elle caractérise le style Plantagenet (Airvault, St-Jouin des Marnes, etc.)

La voûte se complique au XIIIe siècle. On voit dès cette époque à la croisée d'Amiens la voûte *à liernes et tiercerons.*

De son côté le profil des nervures subit une évolution.

Le tore simple ou en amande prédomine dans la première moitié du XIIe siècle (Senlis, Cambrai, St-Remi de Reims) ; puis le double tore séparé par une arête vive (N.-D. de Paris), ou par un creux (scotie) ; ensuite vient le profil en trèfle agrémenté de bâtons brisés, le boudin décoré ; à signaler aussi les figurines décorant les sommiers.

Dans la seconde moitié du XIIe siècle la décoration des ogives est souvent très riche comme à Lucheux (Somme) et à Saint-Germer : elle comporte parfois des bâtons brisés comme dans la tribune du porche de Saint-Leu d'Esserent.

***

Les chaleureux applaudissements de l'auditoire ont prouvé au conférencier combien les archéologues avaient apprécié sa facilité de parole et la clarté de ses observations techniques, à l'aide des planches de son ouvrage sur l'architecture religieuse dans le Soissonnais et d'excellentes photographies.

Société archéologique de Namur. — Nous trouvons dans les Annales de cette Société t. XXIV, 4e livraison, les travaux suivants à signaler.

Une œuvre inédite de frère Hugo d'Oignies. Il s'agit d'une partie du buste-reliquaire de saint Feuillen, conservé non point dans le trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur, où sont réunies les œuvres du grand orfèvre du XIIIe siècle, mais dans l'église, autrefois collégiale, de Fosses ; œuvre inédite, d'un goût exquis, dont M. Rops fait une instructive description. Il y reconnaît les traits caractéristiques de l'art justement vanté du célèbre ami de Jacques de Vitry et le rattache, suivant l'opinion commune, au grand art rhénan.

E. de Pierpont, *Congrès d'archéologie et d'histoire tenu à Dinant du 9 au 13 août 1903.* Dans cet article, le secrétaire du Congrès rend compte de différentes journées ; les conférences et les travaux présentés au Congrès seront publiés dans un compte-rendu spécial.

A. Bequet, *Discours prononcé à la séance d'ouverture du Congrès de Dinant.* M. Bequet retrace très rapidement l'histoire des trois plus anciennes industries d'art en Belgique : la bijouterie, l'orfévrerie, la dinanderie ; c'est d'après lui, au Ier siècle, dans la villa d'Anteius, à 10 kilomètres de Dinant, que se serait établie l'industrie du cuivre et de l'émaillerie à côté des fourneaux à fer.

Idem, *Habitations des métallurgistes belgo-romains des IIe et IIIe siècles.* Des fouilles récentes, notamment celles exécutées au village de Vodecée, permettent à l'auteur de reconstituer la structure de ces habitations.

Société d'émulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre. 53e vol., année 1903. — Cette livraison des *Annales* renferme un article de notre collaborateur James Weale, qui a longtemps habité la Belgique. Il nous apprend que, dans une vente du 30 mars 1903, il s'est vendu à Londres trois livres d'heures d'origine flamande, qui ont atteint des prix merveilleux.

L'un de ces livres *Horæ Beatæ Mariæ Virginis* avec un calendrier et 163 feuillets écrits par un bon calligraphe flamand, ornés de miniatures, s'est vendu 230 livres, soit 5,750 francs.

Un autre volume orné de 23 miniatures a été adjugé pour 152 livres, soit 3,800 francs.

Un troisième livre d'heures, du XVe siècle, relié par Jacobus Van Gavere, gantois, fut acheté en 1786 pour 18 shellings et a été vendu pour 837 francs. Dans le calendrier, le rév. Charles Van Houcke, archidiacre d'Ypres, avait écrit un grand nombre de notes concernant cette ville et l'abbaye de Nonnenbossche.

Commission royale des monuments de Belgique. — L'Assemblée générale annuelle de la Commission Royale des Monuments et de ses correspondants aura lieu le lundi 10 octobre.

L'ordre du jour est ainsi réglé :

1° Rapport du secrétaire sur les travaux de la Commission pendant l'année 1903-1904 (art. 61).

2° Rapports des Comités provinciaux des membres correspondants sur leurs travaux de l'année 1903-1904. La lecture ou l'exposé n'en devra pas durer plus d'un quart-d'heure (art. 64).

3° A quelles conditions essentielles doivent satisfaire les parties d'un vitrail artistique? (Question remise à l'ordre du jour à la demande de l'Assemblée préparatoire du 10 octobre 1903 et conformément à la décision de l'Assemblée générale du surlendemain 12 octobre).

4° Qu'enseignent les découvertes de peintures murales faites dans les monuments de la Belgique? (Question remise pour la seconde fois à l'ordre du jour en vertu de la décision de l'Assemblée générale du 12 octobre 1903.)

5° Examen des moyens les plus propres d'assurer la conservation et la restauration des anciennes constructions privées offrant un intérêt archéologique, historique et artistique. (Question mise à l'ordre du jour sur la proposition du Comité des correspondants du Hainaut.)

6° Inventaires des objets d'art appartenant aux établissements publics.

La Commission des Monuments historiques et la Ville de Paris viennent de se mettre d'accord pour l'exécution d'importants travaux à Saint-Séverin. Ses contreforts, notamment, dont la légère élégance est si admirée et qui passent pour un des chefs-d'œuvre de notre architecture française, vont être reconstitués.

La dépense est évaluée à 135.000 fr.

Société archéologique de l'arrondissement de Nivelles, t. VIII, 1re livraison. Nivelles, 1904.

R. P. Nimal, *L'Église de Villers*. En 1899, M. de Prelle de la Nieppe publia, dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie* (38e année, livraisons 1 et 2) une étude sur l'église de l'abbaye de Villers. Cette étude se résume dans les quatre thèses suivantes : 1° l'église dont nous admirons aujourd'hui les ruines majestueuses, fut commencée dès les débuts de l'abbaye, soit dès 1147 ; 2° une interruption dans les travaux eut lieu en 1212 ; 3° les chapelles latérales du bas-côté nord ont été construites dès la première moitié du XIIIe siècle ; 4° la chapelle de Saint-Bernard, remarquable surtout par le sarcophage renfermant les restes de dix corps de saints, était située sous le porche. Ce sont ces conclusions, qui ne sont d'ailleurs pas solidement établies, que le R. P. Nimal attaque dans le travail qui nous occupe. D'après l'auteur, les moines de Villers auraient, avant de commencer la construction de leur église monumentale, construit un oratoire de moindre importance, démoli au XVIIe siècle. La date de l'interruption des travaux, fixée par M. de Prelle à 1212, serait bien incertaine ; les chapelles du bas-côté nord ne dateraient que du XIVe siècle ; enfin, la chapelle de Saint-Bernard était située à l'intérieur de l'église.

Il y a du bon dans ce travail. Quant à la date de la construction de l'église, notamment, le R. P. Nimal a mis en lumière une tradition importante négligée par M. de Prelle ; mais pour l'ensemble, le travail est loin de satisfaire complètement le lecteur. Ce qui lui manque, c'est une documentation suffisante. Les archives de Villers, je le veux bien, sont dispersées aujourd'hui : telle partie du chartrier se trouve à Bruxelles, telle autre à Malines, d'autres documents à Londres, d'autres encore entre les mains de particuliers. Le premier devoir de l'auteur eût été de compulser tous les documents accessibles, de rechercher ce qui pouvait être inconnu. Au lieu de cela, il se contente la plupart du temps de simples inductions d'un fait général à un cas particulier ou de raisonnements portant à faux sur une base défectueuse. Voici, à titre d'exemple, l'une de ces inductions : « La chapelle de » Saint-Charles, dit l'auteur, nul doute à cet égard, était » la chapelle orientée du milieu du transept gauche, » c'est-à-dire côté épître. Elle est évidemment de ce côté. » En effet, le nécrologe mentionne la sépulture de plu- » sieurs abbés : *retro cancellum sancti Caroli* ou *prope* » *sacristiam divi Caroli*. Or, la sacristie se trouvait du » côté de l'épître. » En règle générale, oui. Ici, cependant, la sacristie de Saint-Charles se trouvait du côté de l'évangile et occupait la place prise jadis par la chapelle de la Sainte-Trinité, qui avait été convertie au XVIIe siècle en sacristie. L'auteur ignorait le fait, peut-être, mais c'est de sa faute.

Cet exemple se rapporte, certes, à une question d'intérêt secondaire, mais il fait toucher du doigt le défaut capital du livre du R. P. Nimal : manque de recherches, tendances dialectiques.

H. Schuermans, *A M. Edgard de Prelle de la Nieppe, conservateur du Musée royal d'armes et d'armures à Bruxelles*. La lettre de M. Schuermans se rapporte à l'un des points en discussion entre M. de Prelle et le R. P. Nimal : l'emplacement de la chapelle de Saint-Bernard dans l'église de Villers. M. Schuermans est partisan de l'emplacement de la chapelle en question sous le porche. Il invoque, entre autres arguments, contre l'opinion du R. P. Nimal, l'impossibilité de faire tenir les différents monuments, que nous savons avoir orné cette chapelle, dans l'espace étroit qu'offre la première chapelle du bas-côté nord, en entrant par le fond de l'église [1].

La Société archéologique du Midi de la France vient d'acheter une des portes de l'enceinte de la ville de Cordes, que son propriétaire voulait démolir.

La Société historique de Bordeaux s'efforce de conjurer la détérioration du château historique de Pugols, dans la cour duquel la municipalité a décidé d'élever un bâtiment scolaire.

1. D'après les *Archives belges*.

Bibliographie.

LES ANCIENNES MAISONS DE CONSTANTINOPLE, par M. le général L. DE BEYLIÉ. — In-4°, X-27 pp., 11 planches hors texte et 15 gravures. — Paris, E. Leroux; et Grenoble, Falque et Perrin, 1903. — Ce volume est un supplément à l'*Habitation byzantine*, du même auteur (voir *Revue de l'Art chrétien*, janvier 1904).

IL n'y a pas lieu de reparler ici du somptueux ouvrage de M. le général de Beylié sur l'Habitation byzantine. En quête des vestiges de l'architecture privée des Byzantins et des arts qui en dépendent, notre savant et aimable guide nous a conduit de la Syrie centrale aux plaines de la Russie, de la presqu'île des Balkans aux lagunes de Venise. Mais voici qu'après ces courses excentriques, il nous ramène au cœur de cette civilisation byzantine qui rayonna si loin : qu'est-ce que Constantinople a conservé de ses anciennes habitations? n'est-il pas temps d'explorer ses vieilles maisons? Certes oui, il n'y a pas un instant à perdre, car chaque jour elles menacent de disparaître : tremblements de terre, incendies, caprices de leurs hôtes présents, continuent, comme par le passé, à les ravir à la curiosité de l'historien, de l'artiste et de l'archéologue. Dès aujourd'hui leur nombre est bien minime : on n'en peut guère compter plus de quatre-vingts qui rappellent plus ou moins le style des maisons que nous avons étudiées à Mistra (XIVe s.) ou dans les arrière-plans des miniatures de Skylitzès. Excepté quatre ou cinq, elles sont toutes postérieures à la conquête.

De leurs devancières elles gardent encore l'appareil des murs où les couches de briques alternent avec les couches de pierre (généralement un lit de moellons pour deux de briques), — les balcons couverts, analogues aux bow-windows modernes, — les étages à encorbellement, souvent disposés en crémaillère (dents saillantes sur la façade) : grâce à cet arrangement, « triomphe de la méfiance ou de la curiosité », on pouvait de chaque chambre regarder ou tirer vers les deux extrémités de la rue ; c'est le système usité si fréquemment pour flanquer les angles saillants des fortifications. Autres traits de ressemblance avec les habitations du XVIe siècle, ce sont les jarres vides empilées symétriquement entre la voûte et le toit, sans doute pour le soutenir sans surcharger celle-là, et c'est surtout l'aménagement intérieur des édifices : il n'est pas rare, par exemple, que l'étage entier soit occupé par une vaste pièce à coupole : celle-ci est précédée d'un vestibule voûté, comparable au narthex des églises, et elle sert successivement de salon et de chambre à coucher. Mais ce qui distingue presque toutes ces vieilles maisons de celles qu'on bâtissait aux siècles précédents, c'est l'emploi fréquent de l'ornementation polygonale du style dit arabe, et celui de l'ogive en accolade : par là elles dénotent un style dégénéré, bien qu'elles aient été construites par des architectes byzantins. On ne peut pas voir, dans les trois quartiers de Constantinople, plus de cinq maisons qui présentent encore des fenêtres à plein cintre.

La rareté de ces spécimens anciens rend plus précieuse encore l'œuvre de M. le général de Beylié. Non content de dater les plus remarquables de ces édifices, une quinzaine en tout, et de les décrire avec la précision d'un architecte, il nous en donne 25 photographies phototypées, réparties sur 11 planches hors texte ; 15 gravures dans le texte, plans ou croquis, complètent l'illustration. La difficulté de photographier dans une rue étroite, n'a pas toujours permis d'éviter certains défauts de perspective ; mais l'imagination corrige sans peine le déséquilibre des lignes, l'œil est charmé par l'excellence de la reproduction phototypique, et l'on ne peut que déplorer le fanatisme turc dont la méfiance a trop souvent arrêté l'exploration de M. de Beylié dans le quartier de Stamboul.

Malgré ce fanatisme, Constantinople nous offre donc encore, non seulement dans ses églises, mais même dans ses habitations privées, de curieux témoins de la civilisation chrétienne antérieure à la catastrophe de 1453. Je ne sais si M. de Beylié serait disposé, comme M. Lampakis ou M. Beaudoire, à reconnaître des emblèmes chrétiens dans ces étoiles et autres sigles qui ornent le tympan de plus d'une porte. En tout cas la vitalité de l'art byzantin s'affirme assez par ce fait que toutes les constructions importantes de la ville furent dues, après la conquête, aux architectes de la nation vaincue : les Turcs, « rebelles aux études scientifiques », n'y intervinrent jamais.

Le chrétien est tout particulièrement reconnaissant à l'auteur de cet excellent travail, de nous avoir dit un mot du monastère de Stoudion, de nous avoir présenté, au moyen d'une bonne photographie, la façade du Métochion du Sinaï dans le quartier du Phanar, et d'avoir mis sous nos yeux par le même procédé l'antique beffroi du couvent de Saint-Benoît à Galata, sa porte d'entrée, franchement byzantine, et la façade du couvent de Saint-Pierre dans le même quartier.

C'est ainsi que tout en se cantonnant hors du domaine de l'architecture proprement religieuse, l'ouvrage de M. le général de Beylié intéresse à plusieurs titres les amateurs d'art chrétien. Tout spécialement les lecteurs de cette Revue seront heureux de voir la dédicace adressée, en même temps qu'au R. P. Louis Petit, à notre collaborateur, M. le docteur Mordtmann.

L. B.

LE PORTAIL DE L'ÉGLISE DE MIMISAN, par G. Beaurain. — In-8° de 56 pp., illustré. Paris, Champion, 1904.

MIMISAN, en Aquitaine, possédait une église de la transition romano-gothique, démolie en 1888 ; il en reste la tour avec un très curieux portail historié d'une multitude de figures archaïques. Au tympan, c'est l'adoration des mages, et dans les archivoltes concentriques, le Sauveur entouré des vierges sages et des vierges folles, les douze apôtres, le zodiaque. Dans une frise au-dessus du portail sont rangées des statues d'apôtres, des deux côtés d'un bas-relief où figure le Christ-Docteur dans un quatrefeuille à nébules (non pas à feuillages comme le dit l'auteur).

M. Beaurain a eu la bonne pensée d'analyser cette page d'iconographie au point de vue du costume royal, chevaleresque, sacerdotal et populaire, comme au point de vue du mobilier et des symboles.

Notons que la polychromie rehaussait l'œuvre sculpturale.

L. C.

GUIDE DU CONGRÈS DU PUY DE 1904, par M. Noël Thiollier. — In-8° de 90 pp. illust. Caen, Delesque, 1904.

M. Thiollier a donné pour l'utilité des membres du dernier *Congrès archéologique de France*, une série de courtes et très bonnes monographies des monuments du Puy et des environs, à commencer par la cathédrale, à laquelle il a consacré naguère un ouvrage important (1). Il décrit aussi la chapelle Saint-Jean, l'église Saint-Laurent, la chapelle octogone et la chapelle Saint-Michel d'Aiguille. Les excursions ont pour objet La Rochelambert, Saint-Paulien et son église à la large abside de travers, Polignac, son intéressant château et son église aux trois absides rangées, la Chaise-Dieu et son importante abbatiale, Chamalière-sur-Loire à l'abside énorme, Chanteuges, Brioude, (église Saint-Julien aux longues nefs et au chevet rayonnant), la Voûte-sur-Loire, Bouzols, le Monastier. Nous avons fait connaître antérieurement, d'après M. Thiolliert, ous les édifices visités dans ces localités (1).

L. C.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p. 153.

MONOGRAPHIE DE LA CATHÉDRALE DU PUY, par M. Noël Thiollier. — In-8° de 39 pp., illustré. Le Puy, Marchessou, 1904.

Sous ce titre, M. Thiollier reproduit le manuscrit de l'architecte Mallay, qui restaura ou plutôt remania de façon déplorable la cathédrale au milieu du siècle passé. Il reproduit d'instructifs relevés de l'édifice dressés avant la restauration.

L. C.

LA CATHÉDRALE DE SAINT-JEAN DE BEYROUTH, par M. T. Enlart. — In-4° de 13 pp. ill. Paris, 1904. (Catalogue des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France.*)

Au recueil de Mémoires formé à l'occasion du Centenaire de la Société des Antiquaires, M. Enlart a fourni pour contingent une très intéressante monographie, celle d'une des plus anciennes églises élevées par les Croisés, et qui, transformée en mosquée, avait été dérobée jusqu'ici presque entièrement à l'examen des archéologues. Elle reproduit le type d'une église romane du centre de la France. M. Enlart a rapporté le lever très exact en plan et en élévation, ainsi que de bonnes photographies de ce monument typique et bien conservé.

C'est une triple nef à piliers cruciformes de cinq travées précédées d'un porche extérieur, terminées par trois absides rangées : grande nef voûtée en berceau percé de lunettes, au-dessus des terrasses couvrant les bas-côtés, lesquels sont voûtés d'arête; ce dispositif, que favorise le climat oriental, donne lieu à un bel éclairage. Les absides ont des corniches à modillons historiés et des contreforts à colonnes engagées.

Saint-Jean est un modèle de petite cathédrale de colonie, et le type des églises des Croisés de la région.

L. C.

NIEUPORT ANCIEN ET MODERNE, par G. Wybo. — In-8° de 135 pp. illustré. Bruges, Desclée, 1904. En vente chez l'auteur, rue Duquesnoy, 40, Tournai.

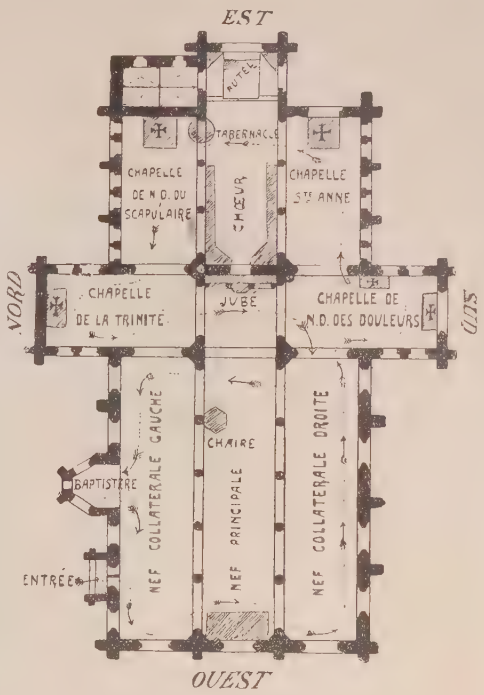
La Flandre Occidentale est un pays très conservateur, et l'on sait qu'elle garde précieusement ses richesses historiques ; mais ce n'est point un pays mort. Bruges, dite la morte, vient

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, années 1901, p. 68, 1903, p. 339.

de creuser un port à la navigation internationale, d'ouvrir la première, cette exposition des « primitifs », aussitôt imitée à Paris et à Dusseldorf, et d'envoyer à Saint-Louis d'admirables spécimens de son art « revival ». — Tandis que Gand attendait encore un guide du touriste qui n'ait pas un demi-siècle d'âge (MM. Bergman et Heins vont nous le donner), Bruges en a trois bons ; Ypres a le sien, qui est un modèle, et M. Wybo nous livre à présent celui de Furnes, édité dans une forme analogue au précédent.

C'est un charmant volume, plein de belles gravures, où l'on rencontre des documents choisis avec intelligence, comme les *fac-simile* de certains vieux plans, de vieilles vues de la ville, tirées du retable de Lancelot Blondeel, des plans à terre (toujours si précieux) des édifices, et des détails d'œuvres d'art dont cette petite localité est pleine. Citons des fragments de peintures murales naguère retrouvés à l'église de Notre-Dame et dont nous avons entretenu nos lecteurs (1), les stalles et les tabernacles en tourelle, le jubé renaissance, surtout la belle chaire de vérité, qui ne connaît guère d'émule que son aînée de Roucourt, etc.

1. *La Revue de l'Art chrétien*, année 1899, p. 86.



Église de Nieuport. — Plan.

Église de Nieuport. — Vue d'ensemble (côté sud.)

L'historique de la ville contient une intéressante notice sur la chambre de rhétorique remontant au XIVe siècle au moins, une autre sur le *Folklore* local.

L'église Notre-Dame est un beau spécimen du type de la Flandre maritime, à trois nef accolées, traversées d'un transept saillant, à trois chevets plats; elle date du XVe siècle; la grosse tour, juxtaposée, est du XVIe siècle. Elle possède de belles dalles tumulaires ; nous venons de parler de son intéressant mobilier.

Intéressant est l'hôtel de ville, bâti vers 1513

Église de Nieuport. — Chaire de vérité.

Le musée est relativement riche, l'auteur nous en donne un petit catalogue très utile (1).

La Halle surtout est un chef-d'œuvre du genre, remarquable par son unité et son originalité.

Voilà un *guide* qui peut servir de modèle ; il nous en faudrait un centaine de pareils pour les petites cités belges.

L. C.

1. Une petite observation : il donne le nom de *grotesques* à des corbeaux à masques grimaçants ; il vaut mieux ne pas dénaturer le sens du mot gotesque, à peu près synonyme d'*arabesque*.

LA SCULPTURE DU XIVe SIÈCLE DANS LA RÉGION DE TROYES, par R. Kœchlin. Petit in-8°, 36 pp. nombreuses illustrations. Caen, Delesque, 1904.

Le fil conducteur de cette charmante étude réside dans l'influence idéaliste dont M. Kœchlin constate la persistance à travers une période imprégnée du réalisme flamand, que L. Courajod a mis en évidence.

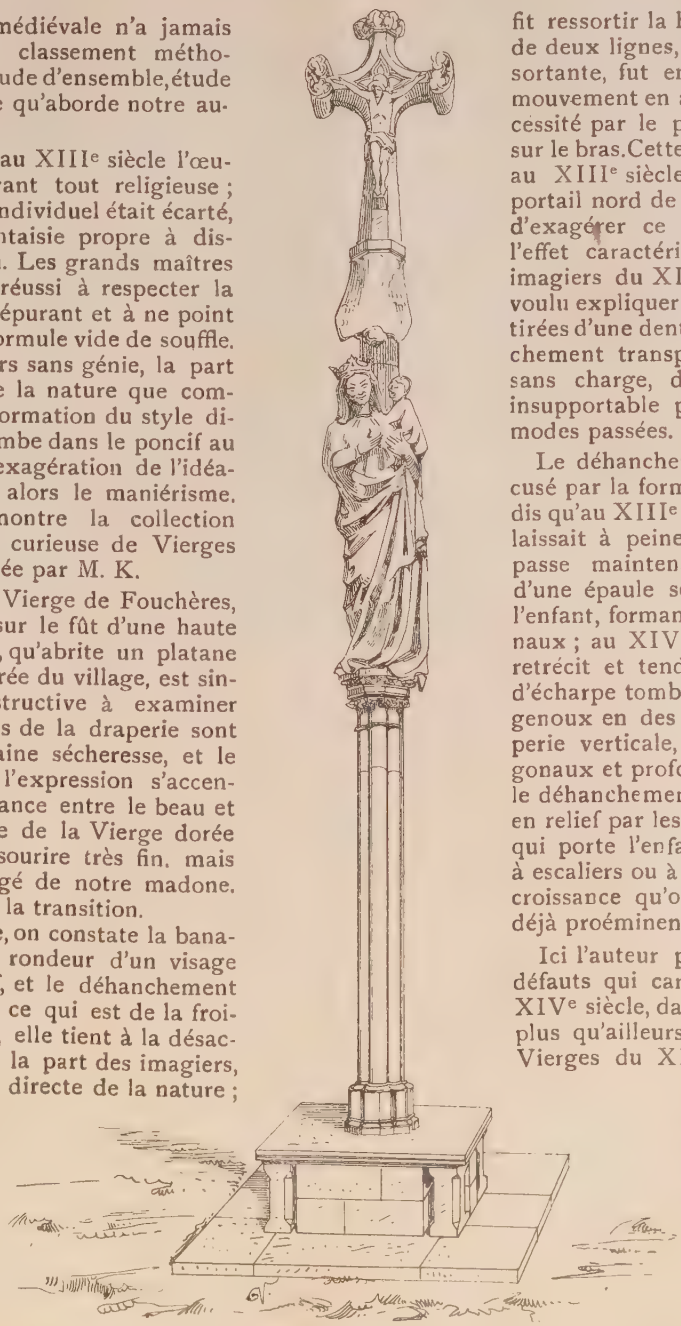
Il s'occupe spécialement des statues de Vierges dont il subsiste une belle série. Ce sujet d'élection

de la sculpture médiévale n'a jamais été l'objet d'un classement méthodique, ni d'une étude d'ensemble, étude bien intéressante qu'aborde notre auteur.

Il rappelle qu'au XIIIe siècle l'œuvre d'art fut avant tout religieuse ; tout détail trop individuel était écarté, même toute fantaisie propre à distraire l'attention. Les grands maîtres d'alors avaient réussi à respecter la nature tout en l'épurant et à ne point tomber dans la formule vide de souffle. Chez les ouvriers sans génie, la part d'observation de la nature que comportait la transformation du style diminue et l'on tombe dans le poncif au XIVe siècle. L'exagération de l'idéalisme engendre alors le maniérisme. C'est ce que montre la collection souverainement curieuse de Vierges troyennes exhibée par M. K.

La gracieuse Vierge de Fouchères, si prestigieuse sur le fût d'une haute croix de pierre, qu'abrite un platane séculaire à l'entrée du village, est singulièrement instructive à examiner de près. Les plis de la draperie sont déjà d'une certaine sécheresse, et le maniérisme de l'expression s'accentue ; quelle distance entre le beau et le chaud sourire de la Vierge dorée d'Amiens, et le sourire très fin, mais véritablement figé de notre madone. Nous sommes à la transition.

Si l'on avance, on constate la banalité du type, la rondeur d'un visage moins expressif, et le déhanchement du corps. Pour ce qui est de la froideur du visage, elle tient à la désaccoutumance, de la part des imagiers, de l'observation directe de la nature ; au XIIIe siècle on la simplifiait pour l'idéaliser, mais elle demeurait à la base de l'art ; peu à peu l'imagier s'en tint au poncif et l'on en a les premiers exemples dans la Vierge de Sainte-Savine à Troyes. Quant au déhanchement, il vient de ce qu'au XIVe siècle la coutume s'implanta de poser les statues non plus sur deux jambes, mais sur une seule ; on fit ressortir la hanche, et le contraste de deux lignes, l'une rentrante, l'autre sortante, fut encore accentué par le mouvement en arrière des épaules nécessité par le poids de l'enfant tenu sur le bras. Cette attitude apparaît déjà au XIIIe siècle dans la Vierge du portail nord de N.-D. de Paris. Il suffit d'exagérer ce geste pour produire l'effet caractéristique trop cher aux imagiers du XIVe siècle et qu'on a voulu expliquer par les statues d'ivoire tirées d'une dent d'éléphant. Le déhanchement transporté dans les figures sans charge, devint une contorsion insupportable pour nous comme les modes passées.



Vierge de Fouchères.

Le déhanchement est du reste accusé par la forme de la draperie. Tandis qu'au XIIIe siècle l'ample manteau laissait à peine entrevoir la robe, il passe maintenant devant le buste d'une épaule sous le bras qui porte l'enfant, formant de larges plis diagonaux ; au XIVe siècle le manteau se retrécit et tend à devenir une sorte d'écharpe tombant de la ceinture aux genoux en des plis striés. Cette draperie verticale, coupant les plis diagonaux et profonds de la robe, accuse le déhanchement, mis surtout encore en relief par les plis tombant du bras qui porte l'enfant en une sorte de lai à escaliers ou à volutes, véritable excroissance qu'on greffe sur la hanche déjà proéminente.

Ici l'auteur pousse à l'extrême les défauts qui caractérisent le style du XIVe siècle, dans la région de Troyes plus qu'ailleurs ; mais la plupart des Vierges du XIVe siècle offrent l'un ou l'autre trait de ce maniérisme. Cette évolution de l'école traditionnelle française était achevée vers la fin du XIVe siècle ; mais le type subsista encore longtemps, surtout dans la Champagne, qui a échappé, plus que toute autre contrée, à l'influence bourguignonne et flamande.

En somme l'art troyen fut surtout idéal, d'une grande finesse et d'une remarquable unité. A la fin du moyen âge, la formule gothique s'efface et

apparaît ensuite un art plus près de la nature, et, à côté d'une école puissante d'influence flamande, on constate ici, comme sur la Loire, à la Renaissance, des ateliers d'un style tout français, issus de l'école traditionnelle du XIe siècle.

L. CLOQUET.

NOTICE SUR LA CONSTRUCTION DE LA CHAISE-DIEU (1344-1352), par M. Maurice FAUCON. — In-8°, 68 pp. Paris, Picard, 1904.

Le pape Clément VI, ancien moine de la Chaise-Dieu, entreprit, deux ans après son avènement, de refaire l'abbatiale élevée au XIe siècle, par saint Robert. — M. Faucon a recueilli dans les archives locales et dans celles du Vatican l'histoire détaillée de cette reconstruction, qui coûta une somme équivalente à près de 2 millions de notre monnaie actuelle, non compris les trois dernières travées et les tours exécutées sous Grégoire XI.

On connaît depuis peu l'architecte de cet édifice, Hugues Morel, sans doute un provençal ; il avait sous ses ordres deux « maîtres de la fabrique », Pierre Falciat et Pierre de Cebazat. La construction fut menée avec une rapidité surprenante. En 1346, on jetait bas la nef et les clochers de la vieille église ; deux ans après, on voûtait la nouvelle ; le parachèvement dura toutefois jusqu'en 1350. Notre auteur peut citer par leurs noms et prénoms les ouvriers même qui ont taillé et sculpté toutes les pierres.

Dom Tiolier doit s'être trompé en avançant que la façade occidentale a été construite sous Clément VI. M. Faucon se croit en mesure d'assurer que le clocher seul date de cette époque.

La notice abonde en détails très curieux sur les circonstances de l'entreprise. Nous y voyons que, contrairement au préjugé répandu, aucune des tâches de l'œuvre n'était l'objet de corvées, ni exigée à titre de redevance ; le travail était libre et largement rétribué.

Notons les grands traits de l'église : elle mesure 76 m. de longueur, 24 de largeur, près de 19 de hauteur sous clef ; le largeur de la nef est de 15 m. Elle est à trois nefs, de hauteur à peu près égale, de 9 travées à piliers octogonaux où se noient les nervures.

Les jours sont étroits et l'intérieur est sombre ; l'effet austère était atténué par la polychromie dont on retrouve les traces. A l'extérieur, pas d'arcs-boutants, des contreforts à larges glacis.

Le regretté Müntz a découvert dans les archives du Vatican l'auteur des fresques d'Avignon, Mateo di Giovanetto de Viterbe, le favori de Clément VI ; c'est à lui que le pape recourut aussi pour décorer La Chaise-Dieu ; il y exécuta des fresques et peignit deux tableaux pour les autels. Il dessina sur papier les 28 « histoires » de saint Robert qui devaient figurer sur la châsse du fondateur, commandée par Clément VI (1352). Citons pour mémoire la *Danse macabre*, bientôt effacée, heureusement relevée par M. L. Giron (1), qui est postérieure d'un siècle aux peintures de Matteo. Inutile d'insister sur la grosse erreur qui a fait attribuer longtemps à Taddeo Gadi les hautelisses flamandes célèbres, de Jacques de Saint-Nectaire. Taddeo n'a pas travaillé à la Chaise-Dieu.

On connaît l'effigie couchée de Clément VI, partie principale de son mausolée mutilé. On ignore généralement que sur les faces du sarcophage étaient rangés en garde d'honneur quarante-quatre personnages, cardinaux, archevêques, évêques et seigneurs de la cour du pontife. Cet ouvrage s'inspirait du tombeau de Jean XXII, exécuté à Avignon par Me Jean de Paris, orné de 75 statuettes aujourd'hui dispersées. M. Faucon a la bonne fortune de connaître le nom des auteurs du tombeau de Clément VI. C'est un maître nommé Pierre Roye, et ses deux aides, Jean de Santolis et Jean David. Roye était probablement du Nord ; ses aides du Midi. Ainsi tombe encore une légende, celle qui attribuait l'ouvrage à un artiste italien.

De la notice de M. Faucon nous n'avons extrait que quelques indications de valeur hors ligne ; mais elle est toute pleine de données du plus haut intérêt. C'est un travail de premier ordre.

L. C.

LE RETABLE DE MAIGNELAY, par l'abbé MARSAUX, broch. Daix, Clermont, 1904. (Extr. des *Mém. de la Soc. hist. et archéol. de Clermont.*)

La jolie église de Maignelay possède un riche retable en bois sculpté, déjà signalé, mais pas encore décrit de façon méthodique, qu'on peut rapprocher de ceux de Marissel, et de Thourotte. M. P. Vitry l'a signalé comme « un type des meilleures productions de l'école brabançonne ». Il représente le crucifiement, en un grand bas-relief véhémentement mouvementé, entre deux autres, beaucoup moins hauts, figurant le portement de croix à dextre, la déposition, à sénestre. Dans son étage bas formant pseudo-predelle, la scène de l'enfance du Sauveur. Les volets sont peints et représentent des scènes bibliques à l'extérieur ; à l'intérieur, la Présenta-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1884, p. 401.

tion et le mariage de la Ste Vierge, le jugement de Pilate et la trahison de Judas, la Circoncision, la Résurrection, le repos en Égypte et l'Ascension.

M. Marsaux décrit ces scènes avec le soin qui le caractérise, et l'érudition qu'on lui connaît en matière d'iconographie chrétienne.

L. C.

Périodiques.

L'EFFORT.

Nous avons applaudi, avec toute la sympathie qu'elles méritent, aux bonnes œuvres de la vaillante *Fédération de la jeunesse catholique de Roubaix*, qui devrait susciter des émules dans toute la France. Nous notons avec plaisir que parmi les multiples objets de sa généreuse activité elles ne néglige pas l'art chrétien. Elle possède un Cercle d'art sous les auspices de Notre-Dame de la Treille ; nous notons une conférence sur le *Style gothique en Bretagne*, qu'y a donnée récemment M. Maurice Glorieux.

BULLETIN MONUMENTAL.

La première livraison de cette année (n° 1 et 2) est fort intéressante. Nous y trouvons d'abord la fin de l'étude historique et archéologique de M. L. H. Labande sur Saint-Trophime d'Arles. — Cet édifice, dont le plan présente une remarquable unité, est cependant de différentes époques. On garde quelques maçonneries de la fin du VIIIe siècle. Le transept présente un caractère archaïque : les croisillons sont voûtés de blocaille ; la coupole porte sur des trompes en cul de four. M. Labande attribue cette construction au milieu du Xe siècle, et il y rattache la travée voisine du transept.

Entre 1078 et 1152, on édifia une crypte à chevet pour y recevoir les reliques de saint Trophime. C'est après 1078 qu'on reprit la construction des nefs actuelles. M. de Lasteyrie a établi que le portail date des 20 dernières années du XIIe siècle (1).

En ce qui concerne l'époque du cloître, attribué par M. R. de Lasteyrie à la fin du XIIe siècle, l'auteur corrobore cette opinion. Le dortoir était construit en 1180 ; le bâtiment claustral était complet en 1195.

Nous ne pouvons que signaler comme étude documentaire l'article de M. A. Philippe, sur l'architecture religieuse romane du diocèse d'Auxerre. On y trouve étudiées les églises de Garchy, de Bazarne, de Druyes, de Sacy, de Vermenton, d'Escolives, de Saint-Agnan de Cosne, et de Donsy ; les clochers sont intéressants, surtout ceux de St-Germain et de St-Eusèbe d'Auxerre.

M. E. Lefèbre-Pontalis propose, preuves à la main, de regarder Jean Langlois comme le véritable architecte de St-Urbain de Troyes (1262-1266), ce chef-d'œuvre de l'architecture gothique.

CORRESPONDANCE ARCHÉOLOGIQUE.

Le n° de juin 1904 contient de nombreux documents sur l'histoire, à partir de sa fondation (1742), de l'église de Neuilly.

1. Nous donnerons prochainement le résumé des recherches de M. de Lasteyrie sur cet édifice.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

* Beaurain (G.). — Le portail de l'église de Mimisan. — In-8° de 56 pp., illustré. Paris, Champion, 1904

Berthelé (Jos.). — Archives de la ville de Montpellier, inventaires et documents. — T. III. Fasc. III, IV et V. — In-4°, 16 pl. et fig., 612 pp. Montpellier, Sem et Roumégous, 1904.

Casati de Casatis (Ch.). — Note sur les deux précurseurs de l'art français, le duc de Berry et le roi René et sur un monument historique menacé de ruine. — In-8°, 29 pp. Paris, Picard, 1904.

Clausse (G.) — Les cathédrales de Côme et Bernardino Luini. Conférence donnée le 12 mars 1904. — In-8°, 79 pp. avec grav. Paris, 1904.

* de Beylié (Le général L.) — Les anciennes maisons de Constantinople. — In-8°, X-27 pp., 11 pl. hors texte et 15 grav. Paris, Leroux et Grenoble, Falque et Perrin, 1903. — Ce volume est un supplément à l'*Habitation byzantine*, du même auteur (voir *Revue de l'Art chrétien*, janvier 1904).

Durand (G.). — Monographie de l'Église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens (*Mémoire de la Société des antiquaires de Picardie*). — In-4°, 664 pp., 62 pl. et fig. Paris, Picard, 1903.

* Enlart (C.). — La cathédrale de Saint-Jean de Beyrouth. — In-4°, 13 pp., ill. Paris, 1904. (Catalogue des *Mémoires de la Société des Antiquaires de France.*)

* Faucon (Maurice). — Notice sur la construction de la Chaise-Dieu (1344-1352). — In-8°, 98 pp. Paris, Picard, 1904.

Gaffre (R.-P.). — Les portraits du Christ. — In-4°, 234 pp., 23 pl., 130 grav. et illustr. Paris, Lecoffre, 1903.

Humblot (E.). — Étude d'archéologie régionale. Documents sur la sculpture religieuse du pays Joinvillois et de la Haute-Marne. Croix et dieux de pitié. — In-4°, 209 pp. 106 dessins. St-Dizier Godard, 1903.

Jousset (P.). — L'Italie illustrée. In-4°, nombr. illustr. — Paris, Larousse, 1904. 21 fr.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

* Kœchlin (R.). — La sculpture du XIVe siècle dans la région de Troyes. — Petit in-8°, 36 pp., nombr. illustr.. Caen, Delesque, 1904.

Le Clert (L.). — Les Castra et les Oppida de l'Aube (Compte rendu du 69e congrès archéologique de France).

Marucchi (O.). — Le forum romain et le palatin d'après les dernières découvertes. — In-8°, 398 pp. plan et grav. Paris, Rome, Desclée, Lefebvre et Cie, 1903.

* Marsoul (Abbé). — Le retable de Maignelay. — Broch., Daix, Clermont, 1904.

Serrigny (E.). — Visite a l'église de Longeau (Haute-Marne). L'ensevelissement du Christ (bas-relief reproduit en phototypie); un bassin ancien en cuivre repoussé. — In-8°, 13 p. et pl. Langres, Imp. Champenoise, 1903.

* Thiollier (M.). — Guide du Congrès du Puy de 1904. — In-8°, 90 pp. ill. Caen, Delesque, 1904.

* Le même. — Monographie de la cathédrale du Puy. — In-8° de 39 pp. ill. Le Puy, Marchesson, 1904

Allemagne.

Baedeker (R.). Italie septentrionale jusqu'a Livourne, Florence et Ravenne. Manuel du voyageur, 16e édition. In-16, 580 pp., 70 plans, cartes. Leipzig, Baedeker, 1904.

Fäh (A.). — Geschichte der bildenden Kunste, 2e éd. — In 8°, 785 pp., 36 pl. 940 fig. Fribourg, Herder, 1903.

Luthmer (F.). — Romanische Ornamente und Baudenkmaler in Beispielen aus kirchlichen und profanen Bauwerken des XI bis XIII Jahrh. 2e série. Ornamentale Einzelheiten aus romanischen Bauwerken der Schweiz. — In-fol. 2 p., 30 pl. Francfort, Keller, 1903.

Nicklès (C.). — La chartreuse du Val Ste-Marguerite a Bale. — In-8°, 360 pp., 18 pl. Bâle. Basler Buch und Antiquariatshandl.

Stephani (K.-G.). — Der aelteste deutsche Wohnbau und seine Einrichtung. — 2 vol. Leipzig, Baumgärtner, 1902-1903.

Strzygowski (J.). — Der Dom zu Aachen und seine Enststellung. — 100 pp., 48 grav. Leipzig, Hinrichs, 1904.

Tode (H.). — Michelangelo und das Ende der Renaissance. T. II. Der Dichter und die Ideen der Renaissance. — In-8°, 487 pp., 1 fig. Berlin, Grote, 1903.

Angleterre.

Allen et Anderson (J.). — The early christian monuments of Scotland. Edimbourg. Museum of antiquities, 1904.

Strutt (E.-C.). — Michelangelo (Miniature series of painters.) — In-18, 96 pp. Londres, Bell.

Styan (K.). — History of sepulchral cross-slabs. — In-8°, 45 pp., 71 fig. Londres, Bemrose, 1903.

Wolfflin (H.). — The art of the italian Renaissance. A handbook for students and travellers. From the German. With a prefactory note by W. Armstrong. — In-4°, 290 pp. Londres, Heinemann.

Italie.

Catalano (M.-C.). — Corso fondamentale di archeologia cristiana. T. I. La catacomba cristiana. — Naples, M. d'Auria.

Niti di Vito (F.). — Il tesoro di S. Nicolao di Bari. — Trani, Vecchi, 1903.

Pologne.

Chledowski (K.). — Siena. — Un vol. in-8°, xvi-528 p., avec 72 pl. Cracovie, 1904.

Danemark.

Danmarks Malerkunst. Billeder og biographier samlede of C. A. Been. Introduction par C. Hannover. Fasc. 27-29. — In-4°, Copenhage, Nordisch Forlog.

Suisse.

Vetter (F.). — Das Kloster S. Georgen in Stein a Rh. als Heim klösterlichen Kunst und Geschichte fur die Kantone Schaffhausen und Thurgau. Denkschrift, den beiden hohen Kantonsregierungen gewidmet in Jahre des Schauffhausers Bundesfeier. — In-4°, 16 pp. Berne, Stampflictir, 1903.

Autriche.

Neuwirth (J.). — Cisterciensserkunst in Oesterreich waehrend des Mittelalters (Rektoratsrede). — In-8°, 35 pp. Vienne, Gérold et Cie, 1903.

Belgique-Hollande.

Destrée (J.). — Musées Royaux des Arts décoratifs et industriels. — Catalogue des ivoires, des objets en nacre, en os gravé et en cire peinte. Bruxelles, Bruylant, 1902.

Destrée (J.). — Notes sur les primitifs italiens n° 3. Sur quelques peintres de Sienne. — In-8°, 132 pp., grav. Bruxelles, Dietrich, 1903

Enschedé. — De Sint-Bavo of groote kerk te Harlem. — 24 pp., 16 phototyp. et fig. Harlem, Loosjes.

Gimberg (J.). — De muurschilderingen in de St-Walburgskerk te Zutphen, Beknopte beschrijving. — In-8°, 19 pp. et pl. Zutphen, Thierne, 1903.

Nimal (H.). — L'Église de Villers. Étude historique et archéologique avec en appendice un manuscrit du XVIIIe siècle, décrivant les sépultures. — In-8°, 72 pp. Bruxelles, Schepens, 1904.

Verkest (M.). — De hoofdkerk van Brugge en haar kunstschat. — In-4°, 31 pp., grav. et portr. Gand, Hoste, 1903.

* Wybo (G.). — Nieuport ancien et moderne. — In-8°, 135 pp. illustr. Bruges, Desclée, 1904.

Chronique. SOMMAIRE : LE CONCOURS POUR LE PRIX DE ROME. — ROGIER DE TOURNAI. — BRUXELLES : basilique de Koekelberg. MONUMENTS ANCIENS : Chartres ; portails romains ; Châlons ; Alby ; Armagh ; Mulhouse ; Carthage ; Furnes ; Hautem-Saint-Liévin ; Louvain ; Saint-Quentin ; Walcourt ; Courtrai ; Alost ; Tirlemont, etc. — VARIA : Tapisseries à Angers.

Les Concours pour le Prix de Rome.

OUS lisons dans le *Courrier de l'Art et de la curiosité* de judicieuses réflexions sur le dernier concours des pensionnaires de la villa Médicis.

En proposant aux architectes comme thème de concours l'édification d'une nouvelle Manufacture nationale des Gobelins, l'Institut a entendu soustraire les activités à l'ambition vaine d'un art de parade et les obliger, de vive force, à respecter les exigences, trop souvent méconnues, de la destination. Si la pensée ne laisse pas d'être louable, l'ensemble des projets s'accorde à établir que l'enseignement distribué à l'école sait mal favoriser une conception architecturale utilitaire et pratique. Le manque de simplicité, de personnalité, de rationalisme, est ici presque constant. L'idée de la destination n'est guère suggérée par les façades à colonnes ou à pilastres, près d'édifices pompeux; leur aspect, qui rappelle maintes fois celui des fâcheux Palais des Champs-Élysées, annonce tout aussi bien un musée, une mairie, une école, qu'une manufacture d'État. Qu'il soit loisible de rencontrer de ci de là, dans les dispositions générales d'un plan, quelque aménagement ingénieux, ou même chez MM. Alaux, Tauzin, Hébrard d'honorables velléités de logique, je l'accorde, mais aucun emploi de matériaux spécial, si bien indiqué en la circonstance, et pas davantage de régénération dans le décor, à tout instant surchargé ou poncif. A juger d'après ce concours, les architectes du quai Malaquais paraissent résolument étrangers à ce qui se passe au dehors et bien peu se montrent acquis au principe du renouvellement nécessaire de l'art et de son adaptation aux besoins modernes.

Tout différents les sculpteurs ! On leur a demandé de représenter, dans une figure, *Saint Jean-Baptiste prêchant dans le désert*, et la plupart ont pensé à Auguste Rodin non moins qu'à Donatello. La hantise de l'œuvre du Luxembourg apparaît partout : celui-ci s'est souvenu de l'élan de la marche ; cet autre a reproduit, dans sa ressemblance quasi littérale, le masque de la statue, les traits et la bouche ouverte. Saint Jean devient, selon M. Fabre et M. Brasseur, un illuminé à la face convulsée, à l'œil hagard, ou d'après la fiction de M. Benneteau, de M. Larrivé, une sorte d'énergumène, à la gesticulation désordonnée. L'invention demeure aussi dramatique, dans son expression plus mesurée, chez MM. Descatoire et Gaumont, et surtout chez M. Blaise et M. Février en l'avenir desquels on placera de belles espérances. Seul M. Crenier a imaginé un saint Jean Baptiste, jeune, imberbe presque, non sans séduction et dont la contenance timide détonne parmi l'exubérance de tant d'allures d'une fougue tourmentée.

Sur les dix concurrents au prix de peinture, deux, M. Pierre Gourdault et M. Concaret, ont été mis en belle lumière, grâce au dernier Salon. Sans prétendre que leurs versions respectives de la *Décollation de saint Jean* valent les ouvrages naguère applaudis au Grand Palais, c'est justice de reconnaître en ces nouveaux travaux la confirmation des dons par où leurs auteurs avaient su d'emblée conquérir le public. Derechef on goûte la puissance du coloris, la diffusion heureuse de l'éclairage, ainsi que les libres accents d'un métier sain, ample et souple. Il y a encore révélation d'un vrai tempérament de peintre de la part de M. Godefroy — dont la toile s'empreint joliment des matités sourdes de la fresque, — et de la part de M. Aubry ; certes, dans l'envoi de M. Aubry, le visage de Salomé est d'une construction bizarre, mais, en compensation, quel plaisant concert de nuances assorties à souhait pour la joie du regard ! Avec moins d'originalité, peut-être, M. Muller s'atteste quand même un coloriste discret auquel tout éclat et toute vulgarité spontanément répugnent.

R. M.

Rogier de Tournai et Zanetto Bugatto.

Nous trouvons dans le même périodique la très intéressante communication qui suit :

ES historiens de la peinture flamande au XVe siècle ne paraissent pas avoir fait attention à deux textes très importants relatifs à Rogier van der Weyden, qui ont été publiés en 1902 par M. Malaguzzi Valeri (*Pittori Lombardi del Quattrocento*, p. 125 et suiv.). Je les ai signalés brièvement dans le *Journal des savants* (1903, p. 181).

Le 26 décembre 1460, le peintre Zanetto Bugatto, protégé de Francesco Sforza et de sa femme Blanca Maria, est recommandé par le duc de Milan au duc de Bourgogne ; il se rend dans les États de ce dernier prince pour profiter des leçons du célèbre maître Guillaume : « *Adeo eidem arti deditus est, ut auditâ jamâ Magistri Gulielmi apud prefatam vestram dominationem seu in partibus illis remorantis, qui artis illius pre ceteris optimam cognitionem habere predicatur, obtenta a nobis licentia instituerit illum adire dediscendi aliquid ab eo gratiâ. Ipsum itaque Zanetum, quem sua pro virtute non mediocriter carum habemus, jam dicte Dominationi Vestre commendamus.* » Qu'est-ce que le célèbre maître Guillaume ? Il semble qu'il y ait là une erreur de nom et que le scribe ait écrit *Gulielmi* pour *Rugeri*.

En effet, au mois de mai 1463, Zanetto Bugatto était de retour de son voyage d'instruction et la duchesse Bianca Sforza écrivait à Rogier une lettre de remerciements qu'a publiée M. Valeri. L'intitulé de cette lettre est en latin : *Nobili viro dilecto Magistro Rugerio de Tornay pitori in Burseles* (Bruxelles). La lettre elle-même est en italien : je la traduis librement :

« La duchesse... Connaissant votre réputation et votre habileté, nous avons autrefois décidé de vous envoyer notre peintre Zanetto, afin qu'il apprît de vous quelque chose dans l'art de peindre. A son retour, il a rapporté avec quelle bienveillance et quelle affection vous l'avez reçu, avec quel zèle vous avez tenu compte de notre recommandation, avec quelle libéralité vous lui avez enseigné votre art. En ayant eu également connaissance, nous vous adressons nos remerciements et, tant à cause du service rendu que de vos singuliers mérites, nous nous mettons à votre disposition pour tout ce qui pourrait vous être agréable. Donné à Milan, le 7 mai 1463. »

Zanetto est souvent mentionné dans les documents des archives des Sforza ; il paraît être mort au commencement

de 1476. Le 9 mars de cette année, le duc demande qu'on le remplace à Milan, en qualité de portraitiste officiel, par *uno pittore Ceciliano*, qui est Antonello de Messine. Il doit certainement exister un bon nombre de portraits de Bugatto, mais on n'en a pas encore identifié un seul, et, comme il a passé trois ans dans l'atelier de Rogier à Bruxelles, il est probable que plus d'un portrait de Zanetto porte, dans les musées, l'étiquette : « École flamande. »

Tout récemment, M. C. Hasse, reprenant une ancienne hypothèse abandonnée, a prétendu distinguer deux peintres du nom de Rogier et a formulé comme il suit ses conclusions (*Roger van Brügge, der Meister von Flemalle*, Strasbourg, 1904, p. 51) :

« En même temps que le peintre de la ville de Bruxelles, Roger van der Weyden, vivait à Bruges, entre 1400 et 1480, Roger de Bruges, élève de Jan van Eyck, maître de Memling et de Friedrich Herlin. Ce grand maître naquit probablement à Bruges et visita l'Italie en 1450. Il est identique au peintre du tableau d'autel autrefois dans l'abbaye de Fémalle. »

M. Hasse ne connaissait pas la lettre de la duchesse de Milan. Le fait que cette princesse s'adresse à Roger de Tournai, peintre à Bruxelles, comme au plus célèbre des maîtres flamands, suffit à rendre très vraisemblable qu'il s'agit du peintre qui visita l'Italie en 1449-1451 et ne semble pas favorable à l'hypothèse qu'il existât, à la même époque, deux peintres renommés du même nom.

J'ajoute que les relations de Rogier avec les Sforza avaient déjà été soupçonnées par Crowe et Cavalcaselle, qui se demandent (p. 251 de l'éd. allemande) si Rogier avait passé par Milan pour se rendre à Ferrare, ou si Sforza avait eu connaissance de son mérite par les éloges du duc de Ferrare. La collection Zambeccari à Bologne possédait une *Crucifixion* où, sur le premier plan, figurent deux personnages agenouillés, que leurs armoiries permettent d'identifier à Francesco-Marie Sforza et à Bianca Visconti [1] ; le page à gauche de cette dernière serait son fils, le duc Galeazzo Maria. Crowe et Cavalcaselle attribuaient la conception et l'exécution de cette peinture à Rogier.

Salomon REINACH.

Bruxelles.

UN comité national a été constitué sous la présidence du comte de Bergeyck, sénateur, en vue de l'érection d'une grande basilique votive sur la hauteur de Koekelberg, œuvre somptuaire conçue par le roi Léopold II.

On a l'espoir, lisons-nous dans la *Métropole*, que la première pierre de la basilique, pourra être posée au mois de juillet 1905, à l'occasion des fêtes jubilaires de l'indépendance nationale.

On a dit que la basilique de Koekelberg serait un plagiat de celle de Montmartre. Il n'en sera rien, ni au point de vue de l'architecture du monument, ni au point de vue des dépenses qu'il entraînera.

Montmartre a englouti 40 millions. On prévoit pour le Koekelberg un minimum de 5 millions et un maximun de 8 millions.

1. C'est au Musée royal de Bruxelles que l'on peut présentement voir ce tableau. Nous l'avons reproduit naguère avec un texte de E. Müntz, où étaient déjà mises en lumière les relations de Rogier et de Sforza. Les nouveaux documents apportés par M. Reinach ne font que confirmer les conclusions auxquelles avait été conduit notre regretté collaborateur. (N. D. L. R.)

V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1893, p. 192.

On a prétendu que la basilique de Koekelberg serait édifiée en style roman-byzantin. Il n'en est rien encore. Le projet de M. l'architecte Langerock, déjà assez avancé pour qu'on en puisse louer la très belle venue et l'imposant effet, est en style gothique primaire et restera donc conforme aux traditions nationales en matière d'architecture monumentale religieuse.

En quoi la basilique de Koekelberg ressemblera à Montmartre, il faut l'espérer, c'est qu'elle sera l'œuvre de la générosité de toutes les classes de la nation et que de toutes les régions du pays aussi les Belges y viendront manifester leur fière et indestructible fidélité à la foi séculaire des ancêtres.

Il faudrait ne pas connaître notre pays pour douter que le grandiose projet du Roi n'y soit admirablement compris et couronné d'un réel succès de popularité.

Monuments anciens.

CATHÉDRALE de Chartres. — M. René Merlet vient d'entreprendre de nouvelles fouilles dans le chœur de la cathédrale de Chartres. Il a fait complètement dégager un gros pilier cruciforme de la cathédrale carolingienne et l'escalier droit qui descendait du côté nord à la petite crypte du IXe siècle connue sous le nom de caveau de Saint-Lubin. Cet escalier avait été rempli de blocage au XVIIe siècle, mais M. Merlet a fait réapparaître son mur méridional en petit appareil bien régulier.

Au XIe siècle, on pénétrait dans la crypte carolingienne en passant contre le puits des Saints-Forts et dans le couloir de l'ancien escalier qui avait été supprimé par Fulbert. Le mur d'enceinte gallo-romain, épais de 1m,50, était alors percé d'une porte dont on a retrouvé la trace. L'entrée actuelle du caveau Saint-Lubin n'est pas antérieure au XVIIe siècle, époque où l'ancien couloir d'accès fut muré tandis que le puits des Saints-Forts était comblé.

***

Portails romans. — M. Gabriel Fleury continue son intéressante étude sur la sculpture romane dans les grands portails du XIIe siècle. Il décrit et compare les portes de Saint-Trophime d'Arles, de Saint-Gilles, de Romans, de Valcabrère, de Saint-Bertrand-de-Comminges, de Moissac, de Souillac, de Beaulieu, de Conques, de Caremac et de Cahors. Cet article, illustré d'excellentes photographies de l'auteur, se termine par l'étude comparée des portails de Notre-Dame la Grande à Poitiers et de la cathédrale d'Angoulême. Les études de M. G. Fleury sont à rapprocher de celles que M. Sanoner consacre à l'iconographie des portails romans [1].

1. *Bulletin monumental*, n° 1-2, 1904 et *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, pp. 445 et suiv. — *Rev. hist. et archéol. du Maine*, 1904, 1er semestre, pp. 28-69, 16 pl.

***

Châlons. — Brisés en plusieurs morceaux, les anciens fonts de la cathédrale de Châlons avaient servi de blocage dans l'étage supérieur du clocher du Sud, élevé au XVIIe siècle et récemment démoli. Les fragments rapprochés ont permis de reconstituer une cuve rectangulaire, dont les quatre coins sont occupés par une figure d'ange sonnant de l'oliphant, tandis que le long des quatre faces, des suites de personnages paraissent sortir de leur tombeau. M. le chanoine Lucot croit cette sculpture contemporaine de la cathédrale de 1147 ; il la rapproche des fonts (tournaisiens) de Zedelghem et de Vermand, dessinés par de Caumont. Comme elle est de marbre noir, il n'y aurait rien de surprenant à ce que ce fût un nouvel exemplaire d'une exportation lointaine des ateliers tournaisiens. Nous croyons pouvoir rappeler au sujet des ateliers en question l'étude que notre *Revue* y a consacrée naguère (1).

***

Maisons anciennes d'Alby. — M. Aug. Vidal a signalé et dessiné plusieurs maisons de briques à tourelles ou en pans de bois (2).

***

La cathédrale d'Armagh.— La cathédrale d'Armagh, que S. É. le cardinal Vannutelli a inaugurée au mois de juillet en Irlande, est dédiée à saint Patrick. Sa première pierre fut posée en 1840 et le bâtiment s'éleva peu à peu jusqu'en 1873, où il fut ouvert au culte, bien qu'inachevé. Le cardinal Logue succéda à l'archevêque Mac Gofflgan, qui était, à cette époque, à la tête du diocèse, et voua tous ses efforts à trouver l'argent nécessaire pour achever la cathédrale et payer les dettes de l'édifice. L'appel qui fut adressé aux catholiques du monde entier produisit plus qu'il n'était nécessaire.

La cérémonie a eu un éclat particulier. Le cardinal Vannutelli, qui a consacré la cathédrale, a assisté pontificalement à la grand'messe, chantée par l'archevêque Walsh.

***

Mulhouse. — Les superbes vitraux du XIIIe siècle qui ornaient autrefois l'église Saint-Étienne, démolie en 1858, vont enfin trouver de nouveau une destination. Ce trésor d'art, propriété de la communauté protestante de la ville, avait été mis provisoirement en caisses et remisé en différents endroits, au diaconat, à la tour de l'église protestante et enfin dans une cave. On paraissait avoir complètement oublié ces vieilles verrières lorsque l'idée vint de les placer au temple protestant. Dix fenêtres vont être ornées d'une quinzaine de panneaux chacune. Pour subvenir aux frais de restauration et d'installation qui se monteront à une trentaine de mille francs, le journal *L'Express* a ouvert une souscription, et, sans distinction de culte, les vieux Mulhousiens sont venus apporter leur obole (1).

***

Les ruines de Carthage.— Grâce à l'initiative de M. Jepssen, danois, et le concours de la société qui possède aujourd'hui l'ancien domaine du diocèse à Carthage, M. Gauckler, directeur des antiquités, a retrouvé un des monuments les plus importants de la cité romaine, le théâtre où Apulée fit ses conférences et que mentionnent souvent Tertullien et saint Augustin. Construit selon toute apparence au début du IIe siècle de notre ère, il fut détruit par les Vandales.

On n'avait aucun renseignement précis sur l'emplacement de cet édifice, qui fut confondu souvent avec l'Odéon voisin, et on le supposait anéanti. Les fouilles actuelles élucident entièrement ce problème. La première tranchée ouverte de haut en bas dans l'axe présumé du théâtre a prouvé que celui-ci existe tout entier sous huit mètres de terre rapportée et que ses dimensions sont colossales.

A l'heure actuelle on approche de la scène dont on commence à découvrir toute la décoration architecturale, chapiteaux et corniches. On espère trouver à bref délai des statues et des œuvres d'art analogues à celles découvertes en 1900 sur l'emplacement de la scène de l'Odéon romain. Dès à présent on a mis à jour un superbe camée ovale sur agate, représentant la tête de Pallas-Athéné, casquée, et détachant son profil blanc et nacré sur un fond jaune pâle.

Les fouilles ont amené depuis encore la découverte d'une statue colossale d'Apollon, debout près de l'autel. Cette statue, de toute beauté, est presque intacte ; seuls les avant-bras sont en mauvais état.

La direction du même service des antiquités de Tunisie vient de faire de très intéressantes découvertes à l'endroit où s'élevait la puissante Carthage.

On a retrouvé des maisons luxueuses de bourgeois riches, des magasins qui devaient servir à des marchands de grains, et deux mosaïques

1. L. Cloquet, *Les fonts romains de Tournai*, année 1895, p. 308. — V. *Bulletin monumental*, n° 1-2, 1904 et *Mém. de la Soc. d'agricul., comm., sc. et arts de la Marne*, 1901, pp. 65-72.

2. *Rev. hist., scientif. et litt. du dép. de Tarn*, 1903, pp. 227-283.

1. *Courrier de l'Art.*

datant du Ier siècle, et qui sont d'une belle valeur artistique.

Dans la région du cap Bon, on a découvert un magnifique sarcophage en marbre blanc, qui va figurer parmi les remarquables attractions du musée de Bardo.

***

Furnes. — Nous apprenons qu'on se dispose à opérer le grattage à cru des parois intérieures des murs de l'église Ste-Walburge à Furnes. L'architecte si éminent chargé de la restauration de cette église, et que nous mettrons parmi les maîtres les plus appréciés, a sur ce point du grattage des églises, une manière de voir que nous ne pouvons approuver. C'est lui qui a mis à nu les parements en briques de la cathédrale de St-Bavon en sacrifiant d'inestimables vestiges de peintures. L' église de Furnes aussi possède des vestiges de décorations murales. Nous espérons qu'on ne va pas les sacrifier au préjugé des matériaux apparents.

***

L'église de Hautem-Saint-Liévin, dont les nefs ne datent que de 1769, possède un chœur de haute antiquité, ainsi que l'oratoire de son patron, flanqué d'une tourelle ; il y en avait autrefois deux aux flancs de l'abside. On s'occupe de restaurer le vénérable oratoire.

***

L'église si importante au point de vue archéologique de N.-D. aux Dominicains de Louvain est fort endommagée ; on va pourvoir à certaines réfections urgentes.

***

On s'occupe de la restauration de l'église de Saint-Quentin, remarquable pour les lancettes si élancées de son chœur, en partie bouchées, toutes dépourvues de leurs meneaux. On y a découvert des traces de polychromie appliquée directement sur la pierre.

***

La restauration de l'église de Walcourt, dont il a été question plusieurs fois dans nos colonnes, est chose faite et bien faite par les soins de M. Langerock. Les derniers travaux ont eu pour objet le rétablissement du clocheton du transept, du toit de la tour, des arcs-boutants, des contreforts, la restauration du narthex et la réfection du pavement du chœur.

***

On a restauré la tour romane de Loothenhulle (Fl. Occid.) ; on s'occupe des belles églises qui font le monumental ornement de la jolie petite ville de Poperinghe : St-Bertin, Notre-Dame et St-Jean.

***

On vient de classer parmi les monuments, la belle tour de la petite paroisse de Mannekensvere (Fl. Occid.), à la flèche élancée tout en briques (commencement du XVe s.).

***

La croix triomphale vient d'être rétablie à l'église de Rebaix (Hainaut).

***

L'église de Notre-Dame à Courtrai, si curieux spécimen d'architecture de style tournaisien (XIIIe siècle), a été débarrassée des boiseries peintes imitation de marbre qui dissimulaient les anciennes ordonnances de l'œuvre primitive.

***

Le décrépissage de l'église de Saint-Martin d'Alost a mis à découvert ses parois en pierre de Meldert, et a permis de reconnaître l'urgence de la restauration de certaines parties en péril.

***

L'architecte Langerock a découvert une crypte dans l'église de Saint-Germain de Tirlemont. Malheureusement on ne pourrait la restaurer sans relever de 1m,50 le pavement du chœur.

***

Des restes de peinture murale ont été trouvés sur le pilier de l'église de Westmalle (prov. d'Anvers) ; elles représentent les Apôtres. On a fini de restaurer celles de Neeroeteren. *Revue de l'Art chrétien* les a publiées (1).

***

Des peintures décoratives nouvelles ont été exécutées à la nouvelle église de Grimde (Brabant).

***

On a débadigeonné l'abbatiale de Saint-Hubert.

***

On vient de restaurer la chaire de vérité de l'église de Roucourt (Hainaut), très intéressant meuble du XVIe siècle ; une seule autre peut lui être comparée : celle de Nieuport. Les cinq

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, p. 193.

panneaux de la cuve sont ornés de sujets relatifs à la prédication. On y voit le *Jugement dernier*, la *Prédication de S. Jean-Baptiste ; S. François d'Assise, prêchant aux oiseaux ;* la scène relative au roi *Salomon* et la légende de *Ste Catherine d'Alexandrie.*

Elle était établie jadis en encorbellement contre un massif de maçonnerie.

***

On a restauré l'hôtel-de-ville de Loo (Fl. Occid.), qui remonte au XVIe s., sous la direction de M. Vineth.

***

Liége. — Il a été procédé, par les soins de M. Rousseau, conservateur au Musée des arts décoratifs de Bruxelles, au démontage de la cuve baptismale de Saint-Barthélemy.

Cette opération, — comme on le prévoyait généralement, — n'a pas révélé le nom de l'auteur, — hutois ou dinantais, — du plus célèbre monument de la dinanderie du XIIe siècle : elle n'a mis au jour ni inscription, ni marque d'aucune sorte.

Ce qui paraît résulter de l'examen du fond extérieur de la cuve, c'est que les bœufs sont de plus en plus vraisemblablement l'œuvre du fondeur même de cette cuve. Du moins autour de ce fond une rainure est creusée à laquelle s'adapte exactement le tenon dont est chargé le garot de chacun des animaux. Les bêtes qui manquent ont été perdues ou enlevées autrefois.

***

La Commission royale des monuments a examiné la construction connue à Liége, sous le nom de la maison *Porquin*, bâtie au XVIe siècle par le banquier Lombard, Bernard Porcini. Rachetée, pour 24,000 florins, par le prince de Liége, Ernest de Bavière, elle fut transformée en hospice, annexe de l'Hôpital. L'Administration communale de Liége, n'ayant tenu aucun compte de l'avis de la Commission royale des monuments, ni des démarches des Sociétés archéologiques de la ville pour la conservation de cet intéressant monument, en a décidé la démolition.

Varia.

ALGRÉ les protestations de la presse espagnole et les mesures prises par le Gouvernement, le chapitre de Valladolid a conclu la vente des tableaux du Greco, qui appartiennent désormais au musée de Boston. Cet incident, qui a vivement ému l'opinion publique, hâtera sans doute le vote de la loi contre l'exportation des œuvres d'art (1).

1. *Courrier de l'Art.*

***

Un sort semblable a menacé il y a quelque temps les tapisseries de la Seo de Saragosse. — La presse réclame la création, en Espagne, d'une loi analogue à la loi Pacca en Italie, pour empêcher l'exportation des œuvres d'art.

Un des meilleurs tableaux du Greco, le portrait de D. Fernando Nino de Guererra, a déjà été récemment vendu en France pour 275,000 fr.

***

La basilique de Saint-Denis, qui avait prêté à l'exposition des Primitifs français les statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon, s'en dessaisit définitivement au profit du Louvre.

Ces deux chefs-d'œuvre du XIVe siècle n'étaient d'ailleurs à Saint-Denis qu'en dépôt. Les deux statues figuraient autrefois aux côtés du portail de l'église des Célestins de Paris, que Charles V avait fait construire près de son hôtel Saint-Paul (1).

***

Le Conseil des Musées, dans sa dernière séance, a acquis le tableau de l'école provençale du XVe siècle : *Le Christ au tombeau* que possédait l'église de Boulbon, près Avignon, et que M. Bouchot avait signalé et reproduit dans la *Gazette* du 1er juin (2).

***

L'église de Bussy-Lettre (Marne), remarquable par son ancienneté, a été entièrement détruite, au mois d'août par la foudre.

***

Un violent incendie a détruit le samedi 6 août, à Strasbourg, la vieille église Sainte-Madeleine, fondée en 1478. Ses superbes vitraux, qui comptaient parmi les plus beaux de l'Alsace, ses peintures murales, dues à l'artiste alsacien Feuerstein, une curieuse *Vierge* en bois du XVe siècle, ont été la proie des flammes. Il ne reste plus debout que le clocher en pierre. On a réussi à sauver le beau reliquaire de sainte Attale, un ornement en brocart d'argent du XVIIe siècle, et quelques statues.

***

Dans l'église Sainte-Marguerite de Colorno, petite ville près de Parme, on a dû déplacer le tableau représentant le martyre de sainte Marguerite, jusqu'aujourd'hui attribué à Vignola. M. Glauco Lombardi a pu découvrir ainsi que cette peinture est une œuvre authentique de Paul

1. *Courrier de l'Art.* — 2. *Ibid.*

Véronèse, où se trouve le portrait de Barbara Sanseverino.

***

Il y a deux ans, au mois d'août, les habitants d'Ascoli Piceno apprirent avec chagrin qu'une précieuse chape, don du pape Nicolas V à la cathédrale, avait disparu. Toutes les recherches furent vaines pour retrouver les auteurs du vol sacrilège et la trace de l'ornement sacerdotal, conservé depuis plus de six siècles comme une insigne relique.

Or, dernièrement, M. Corrado Ricci, directeur des musées de Florence, reçut une lettre de M. Herrera, professeur à l'Université de Bruxelles, l'avisant que la chape de Nicolas V, qu'il connaissait pour l'avoir vue à Ascoli, figurait dans la collection d'objets d'art exposée par Pierpont Morgan à Londres. M. Ricci a fait le voyage de Londres et a reconnu, en effet, la fameuse chape. Le syndic d'Ascoli, l'ambassadeur d'Italie, le cardinal Vannutelli, sont en mouvement pour obtenir du milliardaire Morgan la restitution de l'objet historique, d'une valeur inappréciable.

Du 20 au 25 juillet ont eu lieu à Arezzo des fêtes en l'honneur de Pétrarque à l'occasion du sixième centenaire de sa naissance. On a placé sur la maison natale du poète, via dell' Orto, une plaque commémorative, et le Comité du centenaire a fait frapper une médaille imitée des belles œuvres du XVe siècle, qui reproduit le seul portrait authentique de Pétrarque d'après un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, publié naguère par la *Gazette*.

La Tenture « de l'Apocalypse » de la Cathédrale d'Angers.

On lit dans le *Courrier de L'Art*.

La cathédrale d'Angers possède une suite de tapisseries célèbres, dites « de l'Apocalypse » qui a été l'objet de nombreux et excellents travaux. Nous en connaissons toute l'histoire, et les recherches d'archives si heureuses de M. Giffrey lui ont permis d'identifier l'auteur avec le fameux Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIVe siècle (1).

M. Giry, dans la revue *L'Art* (décembre 1876), et M. de Farcy, dans son *Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers* (Desclée et De Brouwer éditeurs à Lille) en faisant l'historique de cette tenture, avaient mis au point toutes les questions qui s'y rattachaient. Pour résumer le remarquable travail critique de M. Giry, il me suffira de rappeler que le duc d'Anjou avait commencé par emprunter à son frère, le roi Charles V, un précieux manuscrit de sa bibliothèque, représentant, en un grand nombre de miniatures, les scènes épiques de l'Apocalypse. Le livre avait été confié à Hennequin ou Jean de Bruges, peintre attitré de Jean V, qui s'en inspira pour exécuter les cartons de tapisseries dont le duc venait de lui faire la commande, et qui furent payés en janvier 1378. C'est Nicolas Bataille que le duc d'Anjou devait charger d'exécuter la tenture, dont la dernière pièce ne devait être terminée qu'en 1490, et donnée à la cathédrale par Anne de France, la fille de Louis XI.

Une des grandes sources d'intérêt de la tenture « de l'Apocalypse » d'Angers, c'est son étroite parenté avec l'art des miniaturistes et des enlumineurs de manuscrits. M. Giry avait très bien démontré que Jean de Bruges n'avait nullement tiré de sa propre imagination les tableaux complexes et variés qui composent cette suite énorme, et que ce n'était pas seulement du manuscrit de la bibliothèque du roi Charles V qu'il s'était inspiré, mais de bien d'autres manuscrits royaux qui contenaient des visions de l'Apocalypse.

Le grand séminaire de Namur possède même un manuscrit daté de 1360, renfermant 86 miniatures, dont un grand nombre sont presque identiques de composition avec les tableaux de la tapisserie de Saint-Maurice d'Angers si bien, qu'on pourrait retrouver les tableaux manquants de la tenture dans les miniatures mêmes de ce livre.

Un travail récent, dont l'auteur est un des plus grands savants de notre temps, a jeté sur cette question un jour nouveau. M. Léopold Delisle, secondé par M. Meyer, s'est proposé d'étudier tous les manuscrits à sujets de l'Apocalypse, plus particulièrement dans leurs rapports avec la tenture d'Angers. Il n'écarte pas le manuscrit de la bibliothèque royale de Charles V, portant aujourd'hui le n° 403 du fonds français de la Bibliothèque Nationale, mais il consacre une longue étude à une série de 16 manuscrits offrant tous un type commun arrêté en Angleterre et dans le Nord de la France au XIIe siècle, dont les miniatures ont longtemps servi de modèles aux tapissiers et aux graveurs de livres.

Après avoir examiné attentivement les miniatures, M. Delisle s'est trouvé différer d'avis avec M. Giry, par suite de l'identité presque absolue constatée de bon nombre de miniatures de ces manuscrits avec les tableaux de la tapisserie d'Angers et leur présentation dans le même ordre. Il ne nie pas que le manuscrit de Charles V ait pu être prêté par lui au duc d'Anjou, mais il croit impossible qu'il ait pu influencer l'auteur des cartons de la tenture qui sont tout à fait différents. Ils se rapprochent, au contraire, exactement des miniatures de plusieurs des manuscrits étudiés par M. Léopold Delisle, et tout particulièrement de deux manuscrits conservés dans les bibliothèques de Cambrai et de Metz.

Tel est, sans entrer dans le détail, le fond de la discussion de M. Léopold Delisle menée avec une grande force logique. Il ne reste qu'à regretter que cette discussion ne s'appuie sur aucune représentation des choses auxquelles elle s'applique. L'autorité de M. Delisle aurait pu obtenir bien facilement des bibliothèques intéressées d'excellentes photographies qui nous auraient donné de précieuses reproductions comparatives.

Gaston MIGEON.

1. *Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIVe siècle, auteur de la tapisserie de l'Apocalypse d'Angers. (Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris, tome X.)*

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, Lille-Paris-Bruges.